

UNA BIBLIOGRAFÍA DE LAS FORMAS A propósito de Primer PROFORMA

A bibliography of form

About Primer PROFORMA

Irene Ortega López

Tutora: Selina Blasco Castiñeyra

Trabajo Fin de Máster: junio 2020

Máster en Historia del Arte
Contemporáneo y Cultura Visual

Una bibliografía de las formas

A propósito de Primer PROFORMA

A bibliography of form

About Primer PROFORMA



Irene Ortega López

Tutora: Selina Blasco Castiñeyra

Trabajo Fin de Máster: junio 2020

Máster en Historia del Arte Contemporáneo y
Cultura Visual

Universidad Complutense de Madrid

Universidad Autónoma de Madrid

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Número de palabras: 19.720

En 1970, Natalia Ginzburg escribía un pequeño texto sobre los interlocutores, aquellas personas a las que se muestra lo que una escribe para después hablar sobre ello.

A lo largo de mi investigación he tenido, en esencia, tres interlocutores:

Jorge es la persona con la que me siento más cómoda hablando de arte y la que mejor entiende lo que me interesa. Por eso, ha estado presente desde el principio, le he mandado todos mis textos y me ha ayudado a escoger las palabras adecuadas cuando yo no era capaz.

Selina me ha permitido ser consciente de dónde estaba escribiendo, me situaba en el lugar correcto y me ayudaba a entender cómo se podía leer aquello. También ha puesto en valor lo que estaba haciendo. Pero, sobre todo, me ha permitido escribir; no habría escrito esto si no me hubiera cruzado con ella.

Ulises no entiende el arte como yo lo hago, por lo que generalmente no puedo hablar con él de lo que verdaderamente me interesa, siempre se escapan cosas. Sin embargo, él se esfuerza incansablemente por entenderme. Aunque sepa que nunca lo hará, me gusta compartir con él mis textos, saber que los ha leído.

Gracias.

Índice de contenidos

Resumen / Abstract.....	9
Notas previas	11
Introducción	
Objetivos	
Premisas metodológicas o lugares desde los que partir	
El texto académico, el terreno de juego.	
Estructura y contenidos del TFM. Instrucciones de uso.	
Materiales y aproximación al objeto de estudio.	
Anexo: Introducción a Primer PROFORMA	19
Planteamiento programático de un TFM	35
Ejercicio 1: El texto como material, sobre producción de materiales	41
Ejercicio 2: Los textos que se añaden. Activar denotaciones muertas.	57
Epílogo	67
Referencias	71
Índice de imágenes	75

Resumen

En el año 2010 se realizó en el MUSAC Primer PROFORMA con el objetivo de responder a las siguientes cuestiones: “¿Sería posible una historia de los procesos propios del arte? ¿En qué lenguaje se plasmaría esa historia?”. El proyecto, a cargo de Txomin Badiola, Jon Mikel Euba y Sergio Prego, suponía un intento por situar la técnica en el centro de la producción, el análisis y la recepción del hecho artístico.

Partiendo de la propuesta de que solo a través de la técnica sería posible conocer el arte, o “el funcionamiento y potencial de los procesos creativos en el arte”, pretendo cuestionar las formas de comunicar ese saber artístico por medio del lenguaje discursivo y el texto. Un TFM sobre escribir las prácticas artísticas. ¿De qué modo hay que violentar el texto para que pueda reflejar algo sobre la naturaleza del hecho artístico? ¿Se puede describir la técnica?

Para dar respuesta a estas preguntas, planteo un estudio de los modos en los que PROFORMA se ha dicho, se ha registrado o se ha explicado, poniéndolo en relación con los debates sobre investigación artística en el ámbito académico y las categorías que los atraviesan.

Planteo, ante todo, un estudio sobre cómo yo digo Primer PROFORMA, situando la técnica de la investigación en el centro de la misma.

Palabras clave: escritura, especificidad, Primer PROFORMA, proceso artístico, técnica

Abstract

The project Primer PROFORMA took place as part of the MUSAC program in 2010. It started out trying to give an answer to the following questions: Is a history that accounts for the specific processes of art possible? Which language should be used to compose it? Led by Txomin Badiola, Jon Mikel Euba and Sergio Prego this project tried to put technique at the core of the production, the analysis and the reception of the artistic event.

On the basis that only through technique one can get to know what art is, or “the functioning and potential of creative processes within art”, I want to question the possible ways in which this artistic knowledge can be communicated using text and discursive language. A Master’s Thesis on writing about the artistic practice. In which way should one agitate a text so it can communicate something about the nature of the artistic event? Can the technique be described?

I want to propose a study of how PROFORMA has been enunciated, registered or explained; addressing it concerning Academia and the ongoing debates around artistic research.

But foremost I want to present a study on how I voice Primer PROFORMA; situating the investigation technique at the core of the research.

Keywords: writing, specificity, Primer PROFORMA, artistic process, technique

Introducción

Inicié el Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual en el curso 2017/2018, tras acabar el Grado en Bellas Artes. Interesada en la investigación teórica y deseando encontrar nuevas herramientas para poner voz (o letra) a mis inquietudes ante la experiencia con el arte, pensé que sería el contexto idóneo para cumplir mis objetivos. En ese enfrentarme a nuevos textos y modos de hacer teóricos, sentí que yo también tenía algo que decir, aunque tal vez mi voz no se adaptara siempre a las formas textuales con las que me estaba relacionando. Así, encontrar una estrategia de comunicación o un espacio de trabajo que se adaptara a las formas habituales con las que yo me enfrentaba a las prácticas artísticas se convirtió en mi única preocupación. Entonces, apareció PROFORMA.

En el año 2010 se realizó en el MUSAC Primer PROFORMA, un proyecto conjunto de los artistas Txomin Badiola, Jon Mikel Euba y Sergio Prego, junto con Agustín Pérez Rubio, que era en ese momento el director del museo. PROFORMA, que surge como respuesta a la invitación para realizar tres exposiciones individuales, se constituye finalmente como una experiencia de trabajo colectivo en el ámbito de la institución museística durante cuarenta días. En ese período los tres artistas, que adoptan el papel de directores, junto con un grupo de quince voluntarios y otros agentes externos invitados (artistas, críticos y otros profesionales) se recluyen en las salas del museo y desarrollan treinta ejercicios propuestos por los directores que provocan una progresiva transformación del espacio expositivo. Además, este proceso está parcialmente abierto al público siendo posible seguir a tiempo real su desarrollo como espectador.

PROFORMA tiene como objetivo responder a las siguientes cuestiones: “¿Sería posible una historia de los procesos propios del arte? ¿En qué lenguaje se plasmaría esa historia?” (Badiola, Euba, Pérez y Prego, 2012, p.12).

Por tanto, todo el proyecto queda atravesado por una preocupación acerca de la comunicación del(los) proceso(s) artístico(s), no sólo entendidos como la producción de una obra sino como todos aquellos procesos que se desencadenan alrededor del hecho artístico y que siguen unas formas de hacer particulares.

Como respuesta a estas cuestiones, PROFORMA supone un intento por “situar la técnica en el centro de la producción, del análisis y de la recepción” (Badiola et al., 2012, p.12).

Mi TFM comparte este objetivo, pero difiere en el modo y el medio a través del cual esta problemática se aborda. Mientras que PROFORMA lo hace a través del trabajo presencial durante los ejercicios, yo lo hago a través del texto académico. Mi preocupación tiene que ver con cómo comunicar ese saber artístico por medio del lenguaje discursivo y el texto. Ensayar unas formas de escritura en el contexto de un trabajo académico que respondan a la necesidad de comunicar públicamente algo sobre los procesos artísticos. La pregunta, en mi caso, sería: *¿Sería posible **escribir** una historia de los procesos propios del arte?*

Para ello, me parece pertinente, aunque igualmente problemático, servirme de PROFORMA como modelo para responder a esa pregunta y partir de su propuesta principal: situar la técnica¹ en el centro y visibilizar los procesos creativos que generalmente quedan ocultos. Forzar una analogía entre PROFORMA y mi investigación que en ocasiones resulta demasiado tangencial y aprovechar las transformaciones e inconvenientes que esto suponga. Retorcer mi TFM al aplicarle unos procedimientos artísticos que serán simultáneamente analizados en el propio texto para comprobar si es posible escribir sobre ellos. Poner el TFM en el centro para poder estudiarlo.

En el caso de PROFORMA, existió permanentemente un esfuerzo por comunicar aquellos procesos que se produ-

¹ La técnica, como se explicará más adelante, hace referencia al modo de trabajar particular de cada artista, a los protocolos y procedimientos que se utilizan durante el proceso creativo.

jeron durante el encierro a través de diferentes medios y formatos: la exposición, el Módulo PROFORMA (con su versión digital en forma de blog) y la publicación final². Todos ellos se crearon tomando como modelo la propia experiencia de producción artística que fue PROFORMA, recrearla trasladando tanto sus objetivos como sus reglas y modo de trabajar particular.

En cada uno de estos formatos, se utilizaron dos formas diferentes para contar el proceso artístico que se desarrolló en PROFORMA. Por un lado, desde el traslado de la lógica procesual del proyecto al nuevo medio tal y como fue llevado a cabo y, por otro, desde la inclusión de nuevos textos o recursos que se esforzaban por “contar lo que ahí pasó”, compensando la pérdida con respecto de la acción que supone la distancia temporal, y es que *sin pérdida no hay relato*. Siguiendo la premisa principal del proyecto, la técnica se sitúa en el centro de dos maneras: visibilizándola y describiéndola. Revivir PROFORMA y representar PROFORMA.

Estas dos formas de aproximación determinan la organización de los contenidos de mi TFM al ser trasladadas a la escritura sobre prácticas artísticas. El trabajo quedará dividido en dos capítulos en los que analizaré algunos de los textos incluidos en la publicación siguiendo esta doble vertiente: el texto opaco, como un material que puede ser transformado a través de estrategias artísticas y, por otro lado, el texto transparente, como un vehículo que cuenta el proceso, intentando recoger con precisión la acción que tuvo lugar.

Paralelamente, el propio TFM funcionaría como otro medio más en el que se cuenta PROFORMA, que a su vez se sirve de estas dos formas de comunicación: mostrar y describir un proceso. Hacer de mi propia práctica investigadora un ensayo sobre las posibilidades de la escritura sobre prácticas artísticas, gracias al traslado de una metodología artística (Primer PROFORMA) a la investigación académica y la escritura de un TFM.

2 Los dos primeros recogían los resultados materiales de los procesos artísticos producidos mientras se producía el encierro en el museo, mientras que la publicación se aborda de una manera distinta, ya distanciada en el tiempo e incluyendo nuevos materiales y textos que van más allá de lo que sucedió en la cuarentena. De todos modos, las características particulares de cada uno de estos formatos serán desarrolladas en el anexo “Introducción a Primer PROFORMA 2010”.

Objetivos

1. Desarrollar una investigación teórica a partir del traslado de una metodología artística al texto académico, sirviéndome de un proyecto artístico particular (Primer PROFORMA) como modelo.
 - 1.1. Organizar el texto-TFM siguiendo la estructura de la publicación de PROFORMA, entendiendo los capítulos como ejercicios donde se investiga una problemática desde el hacer de la investigación.
 - 1.2. Analizar los cambios que se producen durante el traslado y realizar una operación constante de autoanálisis de mi propio proceso de investigación. Situar la técnica de investigación en el centro.
 - 1.3. Hacer de esos descubrimientos el material de trabajo.
2. Estudiar el papel del texto en la investigación artística a partir de dos posibles usos (la experimentación técnica y la descripción) que guardan relación directa con PROFORMA, ya que ambos se utilizan y se recogen en la publicación del proyecto.
 - 2.1. Analizar algunas de las diversas estrategias de producción textual utilizadas en PROFORMA en las que la escritura estaba pautada exteriormente sin atender al mensaje a transmitir.
 - 2.2. Examinar, igualmente, los textos que tratan de describir con precisión los procesos artísticos que se dieron lugar.
 - 2.3. Comparar ambas formas de escritura, atendiendo a sus posibilidades como estrategias potenciales para comunicar los procesos artísticos.
3. Retorcer, en ese análisis, las categorías que se vienen utilizando con el contexto de la investigación artística como pares de opuestos (teoría y práctica, texto e imagen, arte y ciencia, academia y creación...) a partir de un análisis simultáneo de mi propio proceso de investigación.
 - 3.1. Manejar constantemente categorías duales, asumiendo la presencia e importancia que ya poseen en mi investigación.
 - 3.2. Cuestionar el papel de mi investigación en el debate actual que existe en torno a la investigación artística.

Premisas metodológicas o lugares desde los que partir

- El aspecto fundamental de mi marco metodológico es que Primer PROFORMA, con sus particularidades como experiencia artística, se convierte en un modelo de trabajo a seguir, que marcará mi forma de proceder. Desde esta perspectiva, PROFORMA se utiliza como un sistema o estructura ficticia, en la que me inserto y de la cual formo parte.
- Esa adaptación ficticia se hace posible gracias a unos modos de pensar estratégicos que permitan el desarrollo de un trabajo de escritura: la reacción y el camuflaje. Como primera estrategia para definir un espacio desde el que enunciar, reaccionar contra un modelo de texto y unas prácticas de investigación ya definidas y aparentemente opuestas a las que voy a utilizar. Camuflarse, simultáneamente, en formas propias de aquello contra lo que, aparentemente, se reacciona. No saber nunca en qué bando se está.
- De este modo, toda la investigación se produce a partir del cruce de dos modelos predefinidos: el texto académico y Primer PROFORMA. Forzarse a investigar en un atender simultáneamente a dos formas de proceder que funcionan como recursos de los que servirse, ficciones en las que moverse; para dejar finalmente que el proceso de investigación sea el que defina la estructura.
- Producir conocimiento desde la experiencia y la práctica. Aproximarse a Primer PROFORMA desde la convivencia con su forma de entender el proceso artístico, desde las energías y deseos que lo produjeron, desinteresada en el valor informativo que tiene como hecho histórico. Convertir también el TFM en un contexto de lectura en el que no importe tanto entender los contenidos que se presentan sino la experiencia que se produce en la lectura, al activarlos. Lo que la forma produce.
- Me permito igualmente trabajar desde el capricho y el contacto. Elegir los contenidos movida por mis deseos, elegir aquello que me genera emociones y que, generalmente, no sé resolver, que son una incógnita. Basar la investigación en desmenuzar esas sensaciones generadas y establecer paralelismos por contacto que permitan seguir construyendo. Así, los contenidos podrían haber sido estos u otros y de todos modos la investigación habría funcionado.
- Respetar los tiempos de cocinado. Al intervenir la emoción y la manipulación de unos materiales, conceptos y sensaciones, me he dado cuenta de que necesitaba unos tiempos de cocinado y digestión más largos, en los que se alternaban diferentes ritmos de trabajo e intensidad.

El texto académico, el terreno de juego.

Repensar el formato del propio TFM necesita definir con claridad un modelo de “texto TFM académico” con el que compararse y al que interrogar desde la práctica, a lo largo de la escritura.

Para la construcción de este presunto formato académico me he servido de los recursos que la biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid ofrece en su página web³, concretamente: el “Libro de estilo de la Facultad de Humanidades de Albacete” (s.f.) de la Universidad de Castilla la Mancha, “Consejos prácticos para redactar el trabajo final de grado” (s.f) de la Universidad Autónoma de Barcelona, la Universidad de Girona y la Universidad Politécnica de Cataluña, y el texto “Introducción a la redacción académica: pautas formales y temáticas para el desarrollo de trabajos científico-académicos” de Santiago Koval (2013); así como la Guía del TFM del Máster en Historia del Arte Contemporáneo y la Cultura Visual⁴.

Partiendo de estos textos, la investigación se concibe como aquel proceso cuya función principal es “resolver problemas cognoscitivos, y no problemas de acción” y que se propone “dar como resultado un conocimiento preciso, objetivo, válido, fiable y replicable” (Koval, 2013, p.4). Para lograr esos objetivos, el texto académico debe elaborarse siguiendo unas determinadas pautas:

Regla de oro del trabajo académico

Hay que huir de la palabrería, de las generalidades y afirmaciones sin fundamentar que inevitablemente producen la sensación de que no tienes nada interesante que aportar.

Fig.1 La regla de oro del trabajo académico. Extraído del Libro de Estilo de la Facultad de Humanidades de Albacete.

En primer lugar, todo texto académico ha de seguir una “estructura específica, conformada por etapas metodológicas estrechamente vinculadas y equilibradamente dispuestas, cuya correcta presentación y jerarquización redundan en una investigación sistemática y ordenada” (Koval, 2013, p.8). Esta estructura se compone “necesariamente de cuatro partes muy diferenciadas”: la introducción, el desarrollo, la conclusión y las fuentes de consulta (Libro de estilo UCLM, p.1). Aunque, “en todo caso es imprescindible la formulación de objetivos, conclusiones y aparato bibliográfico” (Guía TFM Máster, p.7).

“Un trabajo escrito no puede ser fruto de la improvisación. Escribir; ante todo, significa pensar.” (UAB, UdG y UPC, s.f., p.1)

En segundo lugar, requiere de un particular uso del lenguaje que sea formal, neutro y que comunique con precisión, concisión y especificidad (UAB et al., s.f., p.6). He recogido algunas de las pautas que se mencionan en la guía de “Consejos prácticos para redactar el trabajo final de grado” para ejemplificar cómo debe ser esta escritura:

- Expresarse con la máxima precisión posible y concentrarse en lo que realmente sea esencial.
- Utilizar palabras de significado concreto y preciso, evitar palabras multiuso.
- Evitar que el tono del discurso sea pomposo, con pasajes confusos y con un exceso de palabras vacías de contenido. Eliminar el contenido que sea irrelevante con el objetivo de dejar un texto comprensible, atractivo y claro.
- Mantener el grado de especificidad durante todo el trabajo.
- Utilizar verbos, más que sustantivos ya que dota de mayor agilidad al texto.
- Hacer las frases simples y cortas: limitar los incisos, las frases negativas y la voz pasiva.
- Utilizar el orden natural de la frase: *sujeto + verbo + complementos*
- Evitar los párrafos demasiado largos y los de una línea.

Además de estos consejos, se recogen los aspectos formales que debe seguir el texto (la tipografía o formato de página), las reglas para la utilización de signos de puntuación y otros recursos lingüísticos,

Algunos consejos para la redacción

Existen muchos manuales y libros de estilo que te ofrecen consejos prácticos para escribir el trabajo. En la bibliografía y a la derecha te recomendamos algunos. El **Libro de estilo de la Facultad de Humanidades de Albacete** (Universidad de Castilla la Mancha) te ofrece algunos consejos para revisar el trabajo antes de entregarlo.

- Revisa los encabezados
- Revisa la ortografía con un corrector automático.
- Utiliza un diccionario de sinónimos para dar variedad y riqueza al léxico.
- Asegúrate de que las páginas están numeradas.
- Asegúrate de que la introducción expresa con claridad el tema que has desarrollado y el plan de trabajo que has seguido.
- Asegúrate de que el contenido de cada apartado y subapartado es coherente con el título y el subtítulo correspondiente. En caso contrario, no dudes en cambiar las frases de sitio o en modificar los contenidos.
- Asegúrate de que la conclusión tiene un contenido propio y no se limita a resumir el trabajo.
- Asegúrate de que has mencionado la procedencia de las citas y de las fuentes de consulta.

Fig. 2 Algunos consejos para la redacción. Extraído de: “Cómo escribir el TFG y el TFM”. Página web de la Biblioteca de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología (UCM).

³ Las páginas de consulta han sido: <https://biblioteca.ucm.es/cps/recursos-para-tfg-tfm-como-escribir> y <https://biblioteca.ucm.es/cee/comunicar>

⁴ Desde el planteamiento de esta investigación, se asume que existe un contexto académico, en el que se enmarca este Máster, que posibilita y convive con multiplicidad de textos y prácticas investigadoras que poco tienen que ver con este estereotipo. La confrontación es ante esta definición normativa que aún existe en nuestro imaginario e, igualmente, en las guías publicadas por nuestras universidades.

así como un conjunto de conectores textuales útiles para la organización de ideas.

Por último, mencionar las indicaciones referidas al “aparato bibliográfico”, fundamental para el texto académico: “Si no se cita adecuadamente se plagia, y plagiar implica falta de originalidad y de creatividad. Di lo que quieres decir con tus palabras.” (UAB et al., s.f., p.5). Se hace por tanto necesario “resumir las fuentes de información, adaptarlas al propio vocabulario” (UAB et al., s.f., p.5) y respetar la normativa que permite organizar las referencias y citas.

A este tipo de textos claros, concisos, correctos y perfectamente organizados según estas normativas es al que respondo con mi TFM, al que sitúo enfrente e interrogo para entender mi propio trabajo. No se trata de ir en contra del modelo sin motivos, sino de comprobar qué ocurre al contraponerlo con un modelo que proviene de la práctica artística (Primer PROFORMA), comprobar a qué cosas debe y puede renunciar cada uno de ellos. Finalmente, comprobar si el resultado de esta práctica investigadora es tan diferente al modelo académico o si, por el contrario, comparte más de lo que parece.

Estructura y contenidos del TFM. Instrucciones de uso.

El trabajo está estructurado de la siguiente manera:

- Un anexo introductorio sobre Primer PROFORMA que recoge una descripción de sus características y los ejercicios desarrollados. Aunque no forme parte como tal del texto del TFM al recoger aspectos que no intervienen directamente en el desarrollo de mi investigación, sirve como guía antes y durante la lectura, un apéndice de consulta que permite contextualizar mejor el material de trabajo.
- Un primer capítulo que introduce el planteamiento programático del TFM y la aproximación metodológica que realizo desde PROFORMA.
- Dos ejercicios que analizan, cada uno, una posible forma de escritura sobre prácticas artísticas a partir de los textos recogidos en la publicación de PROFORMA.
 - El primero reflexiona sobre formas de producción textual centradas en la materialidad del texto. Lejos de atender a su cualidad como un medio transparente para la transmisión de información, trasladar estrategias artísticas a la escritura, cargándolo de connotación y ambigüedad desde su forma.
 - El segundo abordaría un uso aparentemente contrario del texto: servirse de la denotación para priorizar ante todo la relación entre referente y palabra. Trabajar con la fijeza de sentido, la descripción, la literalidad y el análisis técnico.
- Un epílogo que, a modo de conclusión, revisa diferentes aspectos acerca de la escritura del TFM: la forma del texto resultante, su proceso de creación y su implicación en el contexto de la investigación artística.

Para trasladar el modo de trabajar de PROFORMA a la escritura de mi TFM, he utilizado como recurso principal la publicación, debido a su cualidad textual, incorporando muchas de sus características a mi trabajo.

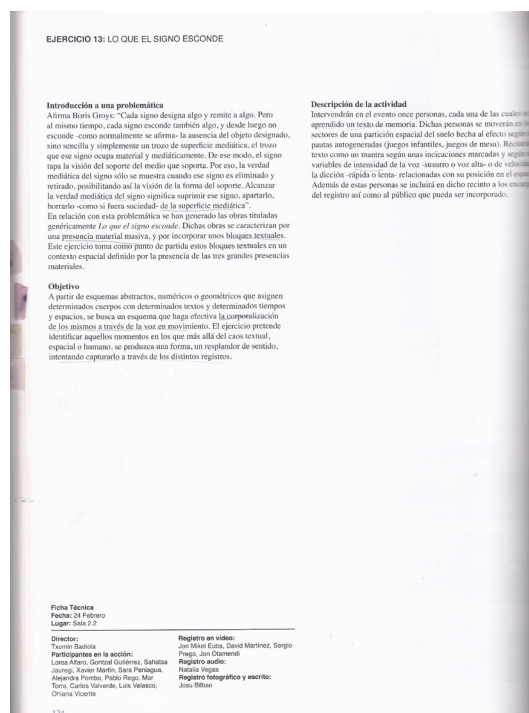
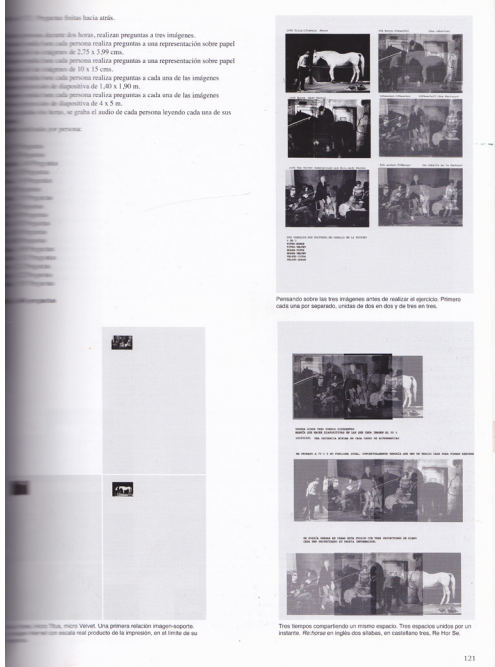


Fig. 3 Ficha técnica del ejercicio 13, p.124

Con relación a los contenidos del TFM, consideré esencial que estos adoptaran el carácter de ejercicio: se plantean como una problemática a resolver a través de una acción, la investigación-escritura. Ni se conocen, ni tampoco importan, las respuestas finales que se producirán tras la escritura, ya que lo verdaderamente interesante para la investigación es analizar el proceso en el que estas son producidas.

Como ocurrió en PROFORMA⁵, los ejercicios de mi TFM guardan cierto carácter contingente, ya que los textos o contenidos escogidos y analizados podrían haber sido sustituidos por otros o incluso no producir una respuesta concluyente y, sin embargo, el objetivo de la investigación seguiría respondiéndose. Esto en parte se debe a que estos ejercicios están centrados en la especificidad, se dedican a analizar al detalle unos materiales concretos sin atender a la dificultad que pueda conllevar su generalización.

Siguiendo la publicación como modelo, cada ejercicio se iniciará con una ficha técnica que incluye una introducción a la problemática a tratar, unos objetivos y una descripción de la actividad. Asimismo, al final de cada uno se realizará una revisión que recoge, sobre todo, aspectos relacionados con el propio proceso de investigación y escritura.



La organización y maquetación de los diferentes textos en la publicación también será fundamental para este traslado de la técnica de Primer PROFORMA a la escritura, produciendo tal vez una lectura algo convulsa. En este sentido, el cuerpo de texto principal (el texto de la investigación) se verá interpelado por notas en los márgenes y pies de foto que no siempre cumplen la misión de describir la imagen a la que aluden; imágenes que, en su mayoría, son textos fotocopiados o escaneados. Así mismo, los anexos, lejos de quedar relegados a la parte final, inundan las páginas, poniendo en cuestionamiento el valor de unos textos frente a otros. Toda esta comunidad textual que acompaña periféricamente la investigación contribuye a la lectura afectándola diagonalmente, por contagio. Cuestiona el modo de lectura de un TFM, siguiendo sus pautas acerca del límite de palabras.

Por último, también he mantenido otros aspectos gráficos a mi TFM, manteniendo, en su mayoría, las tipografías, tamaños de letra, márgenes o espaciados; lo que provoca, en ocasiones, cierta sensación de exceso en la página.

Materiales y aproximación al objeto de estudio

La duración del proceso de investigación me ha permitido familiarizarme con una forma de aproximación a la práctica artística que es fundamental para entender PROFORMA y, consecuentemente, abordar la escritura.

Mi aproximación al proyecto se ha realizado mayormente desde la lectura de la publicación, mi material fundamental de trabajo; lo que implica que casi todo mi conocimiento del proyecto está mediado por el texto, un texto que cuenta un proceso. También he consultado el blog (que funcionaba como archivo virtual durante el encierro), así como otros artículos, entrevistas y vídeos sobre PROFORMA.

A su vez, ha existido una aproximación al proyecto desde la interlocución, a través del intercambio de correos electrónicos con algunos de los participantes e invitados externos de PROFORMA (Natalia Vegas, Josu Bilbao y Miren Jaio). Mi interés por mantener estas conversaciones con ellos en lugar de con los directores residía en que, a pesar de haber formado parte activa del proyecto, fueron receptores desde la experiencia; una perspectiva que me parecía fundamental en ese análisis de cómo se comunica PROFORMA. Además, me interesaba rescatar unas voces que no están tan presentes en las comunicaciones anteriores (publicación, blog, entrevistas...).

Asimismo, para poder comprender mejor lo que fue PROFORMA ha sido fundamental para mí la convivencia y experiencia directa con esa forma de trabajar y entender la práctica artística tan arraigada en estos artistas a través de las lecturas de sus otras publicaciones, el acercamiento a su obra plástica, la asistencia a las conferencias y a los talleres que Txomin Badiola y Jon Mikel Euba desarrollaron en el programa Madrid45, en septiembre de 2018 y 2019, respectivamente⁶.

Debido al carácter experiencial de mi aproximación, he comprendido que la forma más apropiada de transmitir este conocimiento es compartir un proceso que también pueda ser conocido desde la experiencia, crear un contexto particular de lectura en el que, aunque no se entienda todo, sea posible acercarse a este saber desde la práctica. Al fin y al cabo, mi TFM es ante todo práctico, pero no porque exista una práctica externa que la investigación recoge sino porque la práctica es la propia escritura, mi objeto de estudio es mi TFM.

En ese cruce entre el “texto académico” antes referido y la metodología de trabajo de PROFORMA, así como su traslado textual a la publicación, se produce mi TFM. En un cruce entre intereses y formas de aproximación a veces contradictorias que lo que producen en definitiva es un cuestionamiento constante del proceso de investigación. Mas allá de imitar PROFORMA, lo que me interesa es ver qué resulta si “me visto con ese disfraz”.

6 Taller con Txomin Badiola “Ejercitar la distancia, tantear el contacto” (25-29 de septiembre de 2018). Madrid 45, programa de artes visuales de la Comunidad de Madrid. Sala El Águila. Taller con Jon Mikel Euba “Del error al acontecimiento” (24-27 de septiembre de 2019). Madrid 45, programa de artes visuales de la Comunidad de Madrid. Sala El Águila.

**PRIMER
PROFORMA**



BADIOLA

EUBA

PREGO

30 ejercicios

40 días

8 horas al día

Fig. 7

Anexo: INTRODUCCIÓN A PRIMER PROFORMA 2010

Bibliografía recomendada antes de continuar con la lectura del resto de los capítulos.
Se recomienda doblar la esquina o colocar un marcapáginas para volver a consultar
si es necesario.

El proyecto Primer PROFORMA 2010 se desarrolla en el MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León) entre los meses de enero y junio de 2010 a cargo de Txomin Badiola (Bilbao, 1957), Jon Mikel Euba (Bilbao, 1967) y Sergio Prego (San Sebastián, 1969), acompañados de Agustín Pérez Rubio (Valencia, 1972) como comisario. PROFORMA se define como una propuesta experimental que pretende aunar la producción, la exhibición y el análisis de la práctica artística dentro de la institución museística. Un proyecto artístico que trasciende las nociones convencionales de exposición.

Origen y desarrollo del proyecto

Antes de la concepción de Primer PROFORMA, Agustín Pérez Rubio, conservador jefe del MUSAC en ese momento, había contemplado la posibilidad de realizar tres exposiciones individuales de Txomin Badiola, Jon Mikel Euba y Sergio Prego, en momentos diferentes. Pérez Rubio había trabajado con cada uno de los artistas en diversas ocasiones e igualmente la Colección MUSAC ya contaba con la representación individual de todos ellos. Ese interés que el comisario mostraba para incluirlos dentro de la programación del museo se debía “tanto a la relevancia de su producción artística como a su participación en la importante presencia actual del panorama del arte vasco” (Pérez Rubio, 2012, p.13).

Pérez Rubio (2012) apuntaba que el contexto vasco había propiciado una particular manera de entender el arte gracias a que las estructuras artísticas que allí se habían establecido facilitaron formas abiertas de colaboración entre artistas. En este sentido, destaca la labor de Arteleku, centro de arte creado por la Diputación Foral de Gipuzkoa activo entre 1987 y 2014 que dirigió su quehacer a “la experimentación, la práctica artística y la producción, tomando como eje la pedagogía del arte” (Arteleku, s.f.). Concebido como un espacio para el aprendizaje colectivo de los artistas, acogió numerosos talleres, seminarios y conferencias, lo que llevó a considerarlo uno de los centros de formación fundamentales del momento además de un agente cultural activo (Rodríguez, 2011). Es en los talleres de Arteleku donde se conoce este grupo de artistas y, particularmente, en aquellos que dirigieron Txomin Badiola y Ángel Bados en los años 1995 y 1997, en los que Sergio Prego y Jon Mikel Euba participaron como alumnos y que adquirieron un “estatus mítico por la impronta que dejaron en los participantes” (Soria, 2016, p.242).

Badiola y Bados, que compaginaban estos talleres con su labor docente en la Facultad de Bellas Artes, formaban parte junto con Pello Irazu, María Luisa Fernández y Juan Luis Moraza del grupo conocido desde los años ochenta como la “Nueva Escultura Vasca” (Calvo Serraller, 1988). La que sería la generación de artistas vascos anterior a todos aquellos que, junto con Euba y Prego, se formaron en estos talleres de Arteleku: Itziar Okariz, Ibon Aramberri, Asier Mendizabal, Iñaki Garmendia, Xabi Salaberria, Peio Aguirre o Inazio Escudero, entre otros.



Figs. 8-9 Cartel y vídeo documental de la exposición tras el taller de Bados y Badiola en el año 1995. Extraída del archivo virtual de Arteleku

Habiendo planteado la posibilidad de realizar una exposición individual a cada uno de los tres artistas y en base a las posibilidades que el calendario de la institución ofrecía, Pérez Rubio acaba proponiendo que estas tres exposiciones individuales coincidan en el tiempo.

Ante esta invitación, que los artistas rechazan como tal desinteresados en la mera coincidencia espacio-temporal, proponen generar un proyecto común. Tras unos meses de trabajo, los artistas presentaron una primera idea, bajo el título de “Proforma”, que fue aceptada sin problemas por el comisario, ya nombrado director del museo. Lo que planteaban con esta propuesta era convertir las salas del museo en el lugar de producción, exhibición, documentación, pedagogía y transmisión de conocimiento (Pérez Rubio, 2012).

A partir de esa primera presentación, y tras una larga y estrecha colaboración entre el comisario y los artistas, la propuesta acabó por concretarse y se procedió a presentar el proyecto en las facultades de Bellas Artes de Salamanca, Bilbao y Pontevedra, para seleccionar entre los estudiantes de arte a las quince personas voluntarias que participarían en el proyecto. Se les pediría un compromiso total con el exceso que PROFORMA representaba, tanto por la duración e intensidad en el ritmo de los ejercicios como por las condiciones de aislamiento y concentración; siendo imprescindible su presencia continuada durante todo el proyecto.

Primer PROFORMA se iniciaba el 30 de enero de 2010 con una inauguración simultánea de las tres exposiciones individuales de los artistas, ocupando las salas del MUSAC con objetos que se encontraban en diferentes grados de definición y pertenecientes a tres propuestas artísticas.

Una semana después, el 8 de febrero de 2010, se iniciaba la “cuarentena”: un período de reclusión de los tres artistas y las quince personas voluntarias en las salas expositivas, para trabajar de lunes a sábado, en sesiones de ocho horas, en un programa de treinta ejercicios previamente definidos por los directores, hasta el 20 de marzo del mismo año. De este modo, los objetos y materiales dispuestos en las salas se irían transformando progresivamente durante el encierro.

Cada artista aportó una propuesta particular que se concretaba en diez ejercicios a desarrollar durante la cuarentena. Cada una atendía a un planteamiento y sensibilidad diferente y estaba relacionada con problemáticas presentes en su práctica artística en ese momento.

A Txomin Badiola le interesaba considerar la exposición como una máquina, una estructura que se transforma y se constituye durante la resolución de los ejercicios. La propuesta de Jon Mikel Euba giraba en torno a un proyecto iniciado en 2006 y se dirigía a la creación de una estructura que fuera capaz de contener los proyectos anteriores y apuntar a la formalización de otras líneas de trabajo en desarrollo. “Una estructura pedagógica colectiva”, cuyos materiales son susceptibles de ser utilizados en diferentes contextos y por diferentes artistas para distintos usos (Badiola et al., 2012). Por último, Sergio Prego dirigió su propuesta a la experimentación sobre el propio espacio del museo con elementos de arquitectura neumática que además permitieron la creación de un entorno para la realización de las acciones.

El espacio quedó distribuido de la siguiente manera. Por un lado, cerca de la entrada, se encontraba el Módulo PROFORMA, un espacio compuesto por elementos modulares formados por un panel y dos mesas, en los que se volcaría la documentación producida en los ejercicios; y, por otro, el Estudio PROFORMA, el espacio donde los artistas y voluntarios trabajarían de manera aislada. Las demás salas del museo se dispusieron de manera diáfana, sin particiones, en tres espacios sucesivos comunicados entre sí, donde se encontraban las piezas de cada artista.

Debido a la rígida estructura con pautas y protocolos marcados que definía el proyecto, el encierro se convertía en un contexto autónomo, un ecosistema propio. Para incluir miradas externas que rompiesen puntualmente con esa dinámica, se invitó a determinadas personas a participar en algunos de los ejercicios.

Por otro lado, atendiendo al público del museo, se decidió que algunos de los ejercicios involucraran su participación directa, por convocatoria o de manera espontánea. Asimismo, el público podía visitar la exposición durante la cuarentena y observar la evolución y transformación de la misma, a excepción del espacio del Estudio PROFORMA, que mantenía la privacidad de los participantes cuando así se requería. Un espacio de acceso restringido separado por una membrana traslúcida que permitía una comunicación parcial con el exterior.

Es importante destacar el rechazo que los artistas mantenían a la estilización del proceso artístico (Soria, 2016) y a la idea de espectáculo.

“Nuestro deseo es que todo el trabajo con los voluntarios sea privado, alejándonos aún más de la idea del espectáculo. No queremos estar monitorizados. De ahí que surgiera el blog. Todo lo que se realice y se produzca durante los ejercicios se comunicará diariamente por los propios voluntarios y el museo” (Achiaga, 29 de enero 2010).

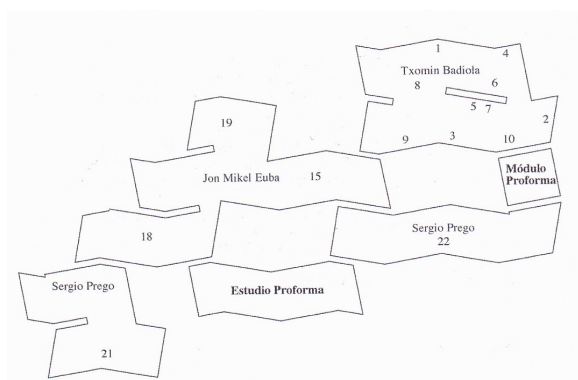


Fig. 10 Espacios. Módulo y Estudio.

Finalmente, el 10 de abril de 2010, se inaugura la exposición Primer PROFORMA 2010, ya con los ejercicios concluidos y el espacio transformado, como registro de la experiencia artística que había sucedido.

Características de PROFORMA

Aspectos técnicos

Una de las características fundamentales de Primer PROFORMA es su condición de prototipo, una estructura que puede ser replicable en otros lugares o con otras personas. De igual modo, cada uno de los treinta ejercicios que se escogieron, a pesar de estar supeditados a una problemática común, eran autónomos, bien podrían haber sido otros y su realización no era indispensable para el desarrollo del proyecto.

Este contexto de trabajo particular se definía con unas pautas y protocolos con las que los participantes debían comprometerse a través de un contrato. Asimismo, las relaciones entre los artistas con la institución y demás agentes implicados también estaban definidas contractualmente. Este ecosistema pautado y ficticio se hacía posible gracias a la autoimposición de una metodología de trabajo estricta, presente desde la concepción del proyecto.

Por otro lado, el objetivo de PROFORMA de realizar un “borrado de fronteras entre producción, análisis y recepción a través de aspectos técnicos” (Badiola et al., 2012) requería situar la técnica en el centro, a través de la propia práctica artística. Esto hizo que el proyecto fuera considerado como “un acto productivo” en sí mismo, centrado en la sobreproducción de materiales de diversa índole a diario, a través de los diferentes ejercicios. Se trabajaba desde el exceso con el objetivo de explotar al máximo las posibilidades que cada ejercicio brindaba y obtener la mayor cantidad de resultados materiales posibles para, posteriormente, analizarlos con minuciosidad.

Ese exceso caracterizaba tanto el trabajo de los participantes como la experiencia de los visitantes. Los primeros, por estar sujetos a esa intensidad de ritmo, trabajo y contenidos; y los segundos al verse también sometidos a una cantidad ingente de información y lenguajes diversos que coexistían, lo que exigía una atención muy específica.

Por último, destacar que todo el proyecto estaba ligado a la idea de trabajo plástico, la incorporación del cuerpo y, particularmente, a la escultura “no tanto como disciplina, sino como modo de conocimiento” (Badiola et al., 2012).

Aspectos personales y comunicativos

Como recogen los artistas en la publicación (Badiola et al, 2012), el primer objeto de estudio eran ellos mismos. Y es que esta cualidad subjetiva del proyecto, el entenderse a uno mismo y los procesos creativos que experimenta como material de trabajo, vertebraba todo el proyecto desde su concepción. En los meses de trabajo previos a PROFORMA, los tres artistas se impusieron como pauta de trabajo el compartir semanalmente sus procesos en el desarrollo de los ejercicios y materiales. Todo era compartido y revisado por los otros. Y esto se mantuvo durante todo el proyecto, incluso en la elaboración de la publicación.

Esa relación consolidada, no tanto desde el plano afectivo o personal, sino gracias al haber compartido los procesos creativos, posibilitaba el trabajo común, una condición indispensable de Primer PROFORMA: “generar un único proyecto conjunto en función de cuestiones, intereses o necesidades que se harían posibles desde el trabajo común” (Badiola et al, 2012).

Lo que caracteriza los procesos creativos que participan en la creación artística, especialmente en las primeras fases, es que, por lo general, permanecen ocultos y resultan difícilmente comunicables. Sólo cuando se encuentran en un nivel mínimo de comunicabilidad se comparten los procesos de trabajo, ya que lo anterior deja al artista en una situación de vulnerabilidad (Badiola et al., 2012), al no ser capaz de justificar o legitimar aquello que está haciendo.

En ese sentido, todo el proceso creativo está repleto de momentos en los que se deben tomar decisiones cruciales para el trabajo, “las decisiones morales”, cada una de las cuales pueden llegar a suponer una crisis de subjetividad.

Por tanto, PROFORMA se erige sobre el objetivo de crear un contexto de trabajo y un lenguaje afectivo que permita comunicar los procesos creativos, sin estar sometidos a estas constantes crisis. El esfuerzo por compartir cada una de las fases del trabajo en la práctica artística, así como los bloqueos o vulnerabilidades con el conjunto de participantes, y que estos a su vez participen de ellos, supone adentrarse en la intimidad de la creatividad ajena y es desde el reconocimiento mutuo y el respeto por los procesos ajenos donde este trabajo puede darse lugar.

Del mismo modo, el ser capaz de compartir y comunicar esos procesos rompería la autoridad artística, que radica en lo inefable del proceso artístico. Un desnudarse desde lo colectivo.

Aspectos pedagógicos

Las características anteriores también determinan los aspectos pedagógicos del proyecto. Ante todo, PROFORMA se concibe como una universidad “entendida en su sentido original, como congregación o comunidad orientada hacia una meta común que responde a sus propias autoridades” (Badiola et al., 2012). Una comunidad que, en este caso, se congrega en torno a los procesos de trabajo compartidos que muestran los problemas reales a los que los artistas se enfrentan y que son abordados en conjunto, dejando al descubierto las particularidades y modos de trabajar de cada uno.

Al mostrar la técnica particular de cada artista, los participantes se enfrentaban a un constante contraste entre modos de trabajar, lo que producía lo que los directores denominaron “un aprendizaje en negativo”. Esto es, las propuestas de cada uno de ellos se entendían generalmente al ejecutar un ejercicio cuya aproximación y proceder era totalmente diferente, por oposición. Siguiendo esa idea de que a mayor cantidad de modelos se produciría un aprendizaje más rico, se incluyen los invitados externos, que tienen como función el encarnar un posicionamiento ideológico diferente que, de repente, interrumpe el ritmo de trabajo anterior.

Otra característica que define PROFORMA en lo pedagógico es el ritmo y condiciones de trabajo de esta experiencia. Esta intensidad, que afectaba a todos los niveles (físico, emocional y cognitivo), desencadenó unos procesos de aprendizaje en los que la interrupción era, paradójicamente, la base de los mismos. Al estar sometidos a un calendario de ejercicios tan estricto, muchas veces los procesos de asimilación quedaban interrumpidos al tener que cambiar a otro, generando, a su vez, mayor frustración, dudas y tensión. Esto llegó a provocar en ocasiones lo que posteriormente denominaron el “síndrome PROFORMA” (Badiola, Euba y Prego, 2013): un estado desagradable y frustrante que hacía insostenible la dinámica de grupo y el ritmo de trabajo al que estaban sometidos.

Sin embargo, es importante destacar que el hecho de que este sistema de aprendizaje no colapsara pasaba por que ese autoconocimiento se hiciese siempre a través del grupo, al compartir los procesos creativos, lo que ayuda a gestionar la intensidad que conllevan. Esta parte “terapéutica” del proyecto era fundamental dentro de los objetivos de PROFORMA: “ser gestores de las capacidades propias”, superar los bloqueos y evitar la autocensura.

Aspectos institucionales

Por último, es imprescindible analizar las relaciones del proyecto con la institución, en este caso museística. PROFORMA supone una transformación de los protocolos habituales de las exposiciones, situando al artista y el criterio artístico como eje central.

En primer lugar, la figura del comisario, entendida como intermediaria entre artista e institución, queda cuestionada de manera radical y se elimina. Sus funciones quedarían compartidas entre los tres artistas y Agustín Pérez Rubio, como representante directo de la institución. Así, todas las responsabilidades, decisiones y funciones asociadas al proyecto expositivo fueron asumidas directamente por los artistas.

Por ejemplo, las partidas presupuestarias quedaron reorganizadas en función de “lo específico de sus intenciones” (Badiola et al., 2012). Por ejemplo, se reservó la partida destinada a la construcción de nuevos tabiques para otros gastos, dejando el espacio diáfano, sin nuevas construcciones de modo que fueran las obras las que articulaban el espacio.

Toda la gestión del proyecto durante el encierro se realizaba a través de reuniones semanales con producción y el personal del museo y fue común que, casi a diario, se tomaran nuevas decisiones que transformaran las dinámicas anteriores basadas siempre en criterios artísticos, propiciando constantes conflictos entre el personal del museo. Todo el aparato normativo que regula y sostiene la institución (desde medidas de seguridad hasta las funciones rutinarias de cada trabajador) quedó atravesado por las necesidades puntuales que los ejercicios requerían.

BREVE ANÁLISIS DE LOS EJERCICIOS (Figs. 11)

EJERCICIO 1: Re:horse (Dir: Jon Mikel Euba, 9 de febrero)

En este ejercicio, se realiza una acción (que había sido llevada a cabo anteriormente en varias ocasiones por Jon Mikel Euba) que involucra un caballo vivo y una pista de audio. Toda la acción de una hora de duración queda registrada mediante vídeo, fotografía y texto siguiendo una serie de pautas marcadas por un videoclip.



EJERCICIO 2: Wormholes

(Dir: Sergio Prego, 10 y 11 de febrero)

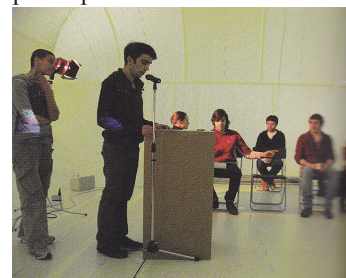
El ejercicio consiste en realizar manualmente unos vaciados de escayola a partir de elementos neumáticos tubulares instalados en la arquitectura junto al muro por los que se puede transitar. De este modo, se genera un sólido que se asemeja a un cilindro en negativo, difuminando el límite entre el plano horizontal y vertical de suelo y pared.



EJERCICIO 3: Declaración

(Dir: Txomin Badiola, 11 de febrero)

Cada participante se sitúa en un estrado siguiendo un orden y lee un texto que es una declaración de Txomin Badiola sobre su obra anterior a PROFORMA. A continuación, el participante puede hacerle una pregunta al artista a cambio de contestar a una pregunta personal formulada por el artista, a partir de la información que habían facilitado para la selección de participantes.



EJERCICIO 4: Suspensiones

(Dir: Sergio Prego, 12 de febrero)

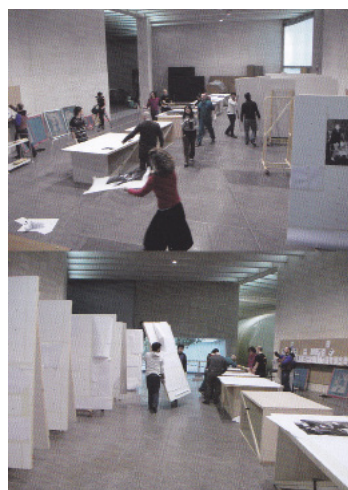
Varios de los participantes deben mantener una posición corporal basada en unos diagramas proporcionados de antemano consistentes en figuras geométricas, o bien, fotografías y dibujos de otros modelos y posturas. Estas posiciones se logran con ayuda de objetos (tablas, cintas, plásticos...) unidos al cuerpo que lo fuerzan a mantener la postura. Posteriormente, se realizan las mismas posiciones sin los objetos para comprobar si existe una memoria corporal de la experiencia.



EJERCICIO 5: (Extractos) Entelequia

(Dir: Txomin Badiola, 13 de febrero)

Varios textos son manipulados e intervenidos mediante el uso de traductores automáticos y sustituciones de palabras por sus sinónimos, de modo que se pierde el sentido original de los mismos. Una vez concluido el proceso, se leen en voz alta y se manipulan gráficamente, como dos formas de dotar de sentido expresivo a un texto ya vacío de significado.



EJERCICIO 6: Notas para la persona-cámara en Re:horse (Imágenes tartamudas)

(Dir: Jon Mikel Euba, 15 de febrero)

Los esquemas digitales que Jon Mikel Euba tiene diseñados para la realización de Re:horse son trasladados al medio físico (grandes paneles de madera para ser serigrafados). En un sólo día y utilizando únicamente los materiales disponibles, se deben reproducir los esquemas por lo que el ritmo de trabajo se intensifica enormemente, habiendo que dividir funciones entre pequeños grupos, como una producción en cadena. Además, está prohibido hablar durante el ejercicio. En esta impresión repetitiva y forzada, que requiere de nuevos gestos para llevarse a cabo, se produce una "serigrafía tartamuda".

EJERCICIO 7: Coordenadas sobre y a través de Timothy

(Dir: Sergio Prego, 16 de febrero)

En este ejercicio, se realiza un vídeo a partir de la superposición de dos tramas: una hecha con tubos fluorescentes y otra con los cuerpos de los participantes, siguiendo una serie de movimientos pautados por una retícula geométrica.





EJERCICIO 8: Notas para la persona-cámara en Re:horse / Transcoding Re:horse

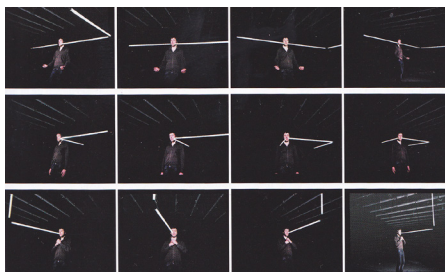
(Dir: Jon Mikel Euba, 17 de febrero)

En este ejercicio, se utiliza el resultado del ejercicio 6. Un performer va hablando sobre los paneles libremente, mientras que el resto de los participantes escuchan y deben realizar una pregunta interrumpiéndolo. Toda la información verbal es registrada fonográficamente para ser transcrita y editada, con el objetivo de analizar el exceso de información que se produce en el intento de traducir oralmente una imagen.

EJERCICIO 10: Permutaciones Bug

(Dir: Sergio Prego, 19 de febrero)

El ejercicio consiste en realizar una superposición de dos tramas que son fotografiadas por separado desde diferentes ángulos: una primera consistente en una secuencia arbitraria de fluorescentes y otra por una persona que repite los mismos gestos.



EJERCICIO 11: Doce consideraciones sobre la creación artística comunicadas a un pusilánime en cinco jornadas (Dir: Txomin Badiola, 22 de febrero)

Se lee un texto construido a partir de citas mientras se realizan acciones, movimientos o posturas que producen modulaciones en la voz, mientras se registra el audio. Después, se realiza un vídeo en el que aparecen los participantes realizando una acción particular que hayan escogido, al que se superpone el audio registrado anteriormente.

EJERCICIO 12: Preguntas finitas (hacia atrás)

(Dir: Jon Mikel Euba, 23 de febrero)

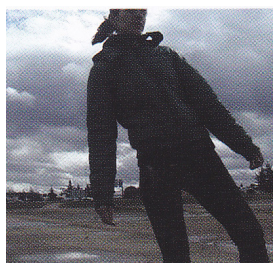
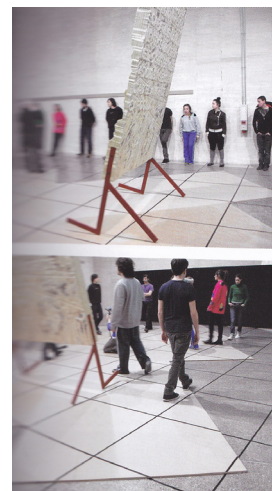
Los participantes deben realizar el mayor número de preguntas posibles acerca de tres imágenes que son presentadas de diferentes maneras y formatos. A partir de ello, se realiza un vídeo en el que cada persona enuncia sus preguntas mientras el resto tacha de su lista aquellas que hayan sido repetidas por otros. Preguntar a la imagen como una manera de profundizar en ella.



EJERCICIO 13: Lo que el signo esconde

(Dir: Txomin Badiola, 24 de febrero)

Se realiza un pequeño juego sobre un tablero dibujado en el suelo, con una serie de reglas. Cada participante debe recitar un texto previamente memorizado y moverse a otra casilla siguiendo un determinado patrón. Cuando dos personas coinciden en la misma casilla, la que estaba antes queda eliminada y concluye su recitado.



EJERCICIO 14: Unidades ciegas

(Dir: Txomin Badiola, Jon Mikel Euba y Sergio Prego, 25 de febrero)

En este caso, se realizan vídeos en el exterior formando tres grupos, cada uno de los cuales es enviado a una localización diferente. En ellos, una persona debe caminar siguiendo el ritmo que marca un metrónomo, para posteriormente seguir caminando según marca una partitura que ralentiza el ritmo progresivamente. El recorrido y movimiento de la cámara está pautado por una segunda partitura. Posteriormente, el material es editado modificando la velocidad para hacerla coincidir con las partituras de modo que el movimiento final parezca lo más continuo posible.



EJERCICIO 15: Lecture on Re:horse

Dir: Jon Mikel Euba, 26 de febrero)

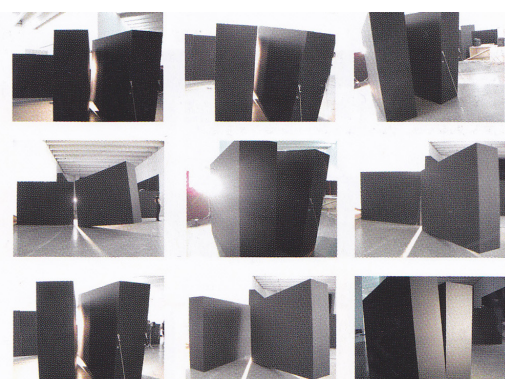
Un grupo de personas ha de leer un texto en inglés mientras lo traduce en alto simultáneamente al español. Algunos de los fragmentos se repiten varias veces. Mientras se registra en audio, vídeo, fotografía y texto, atendiendo sólo a ciertos elementos particulares.



EJERCICIO 17: Guided

(Dir: Jon Mikel Euba; 1 de marzo)

Se explican una serie de imágenes, a partir de la transcripción producida en el ejercicio 8, de diferentes modos: unos participantes lo memorizan y recitan, otros lo leen y otros repiten lo que oyen por un audífono. Se registra por escrito tomando nota de los pros y los contras de cada modalidad.



EJERCICIO 20: Ejercicios de estilo - Escultura a la fuga

(Dir: Jon Mikel Euba, 4 de marzo)

A partir de diferentes volúmenes propuestos, elaboradas a partir del proyecto de Euba "Condensed Velázquez" y varios listados con pautas y propuestas, los participantes deben organizar espacialmente estos elementos de diferentes formas, alcanzando un mínimo de 18 versiones diferentes. Todas ellas son registradas y analizadas posteriormente de manera colectiva.

EJERCICIO 16: Máquina L (Family Plot)

(Dir: Txomin Badiola, 27 de febrero)

Con la ayuda del terapeuta Iam Agorria, se trabaja sobre la constelación familiar como terapia psicológica, de modo que siguiendo una serie de pautas se trasladan imágenes y textos a la pieza "Máquina L", una estructura geométrica de aluminio. Durante la dinámica, cada participante lee una historia y, si lo desea, puede formular una pregunta que le concierna, a partir de la cual se realiza una constelación con las personas presentes. Todo el ejercicio es registrado en vídeo siguiendo unas pautas particulares.



EJERCICIO 18: Estudio PROFORMA

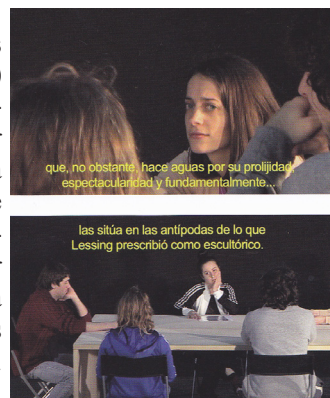
(Dir: Sergio Prego, 2 de marzo)

Se recorre el Estudio PROFORMA por el nivel superior, mientras otros participantes se encuentran en el interior. La acción de caminar está condicionada por diferentes variables: la modificación de la altura del espacio (disminuyendo así la distancia con el techo y obligando a caminar agachado) o la introducción de mobiliario. Toda la acción se registra con fotografía y vídeo.

EJERCICIO 19: Ciegos/Sordos/Mudos

(Dir: Txomin Badiola, 3 de marzo)

Se entregan a los quince participantes recortes de críticas negativas sobre la obra de Txomin Badiola, de las cuales deben extraer fragmentos que consideren significativos y escribir una pregunta a la que estos comentarios podrían responder. Posteriormente, se montan unos sets que representan cinco modelos de debate-entrevista televisivos donde se representa la entrevista compuesta por las preguntas-respuestas seleccionadas y se graba en vídeo. En la edición posterior, sólo se utilizan las partes en las que los actores no hablan, incluyéndose subtítulos con las preguntas-respuesta.



EJERCICIO 21: Corredor Ikurriña

(Dir: Sergio Prego, 5 de marzo)

Este ejercicio consiste en la instalación de un tubo continuo de plástico traslúcido, que puede ser transitado por su interior, siguiendo la configuración de signo de aspas semejante al de una ikurriña. Una vez instalado, todos los participantes entran en el espacio formando una fila, intentando mantener la misma distancia entre ellos y lo recorren a diferentes velocidades, mientras se registra en vídeo.



EJERCICIO 22: Máquina L (Bondage)

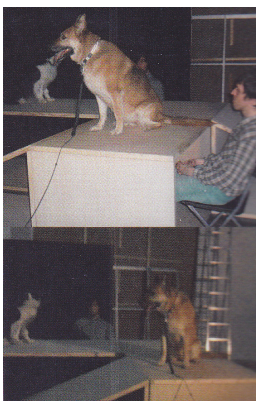
(Dir: Txomin Badiola, 6 de marzo)

Tres de los participantes representan las figuras del grupo escultórico del Laocoonte, fijando sus posturas con ayuda de ataduras, en una sesión de bondage dirigida por una profesional.

EJERCICIO 23: Grand Dog/ Quiltro PROFORMA

(Dir: Jon Mikel Euba, 8 de marzo)

Se construye un set de rodaje con diferentes elementos en el que llevar a cabo una audición a diferentes perros, cuyos resultados quedan registrados por escrito. Una vez escogidos, se realiza un rodaje.



EJERCICIO 24: Sunspark 35 Utah / Módulo (Dir: Sergio Prego, 9 de marzo)

La primera parte del ejercicio consiste en recorrer el espacio interior del hinchable instalado en la parte superior del Módulo PROFORMA mientras se registra en vídeo y se reproduce en simultáneamente una pantalla en la parte inferior, con las mesas y paneles. En la segunda parte se realizan experimentalmente varios prototipos de volúmenes hinchables partiendo de la forma de un tetraedro. Entre todos ellos, se escoge un modelo para reproducirlo a gran escala e incluirlo en la exposición.



EJERCICIO 25: 12 Estaciones (6 años mayor que mi padre)

(Dir: Txomin Badiola, 10 de marzo)

Se desarrolla una suerte de ritual en el que, formando una melé, los participantes recorren la pieza “Máquina L (doce estaciones)” formada por doce planchas de metal impresas colocadas a lo largo de una pared. El grupo gira sobre sí mismo mientras los participantes recitan unos fragmentos. El recorrido se realiza desde la 1 hasta la 12, para luego volver sobre sus pasos hasta llegar a la segunda estación. Esta acción se repite, acortando el recorrido en cada vuelta. La acción es registrada en vídeo y editada de modo que se solapan todos los recorridos, modificando por ello la velocidad de los vídeos.

EJERCICIO 26: Freeside (Dir: Sergio Prego, 12 de marzo)

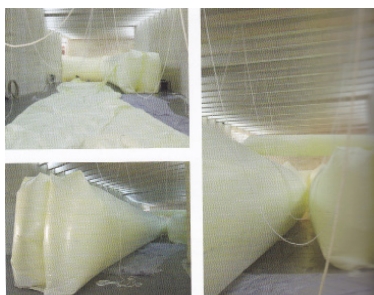
Se construye una estructura en la que los tubos neumáticos Corredor PROFORMA se disponen a diferentes alturas y se realiza una grabación en vídeo desde el interior de uno de los tubos siguiendo unas determinadas pautas. A continuación, se intenta realizar la misma grabación en el nivel inferior, reproduciendo el ángulo y recorrido de la cámara; para después superponer ambas en la edición del vídeo. Durante la ejecución, surgieron nuevas pautas para el registro y la experimentación lúdica en el espacio se convirtió en el eje central de la acción, dejando de lado la propuesta inicial.



EJERCICIO 27: Notas para una dirección / Modelo para un almacenamiento

(Dir: Jon Mikel Euba, 13 de marzo)

Se selecciona y organiza todo el material producido en el primer ejercicio, Re:horse, incluyéndolo en un archivo compuesto por diferentes paneles con una cuadrícula definida que recoge las diferentes imágenes producidas durante el proyecto, organizadas por fechas y temáticas (la partitura, la audiencia, el caballo...).



EJERCICIO 28: Corredor PROFORMA

(Dir: Sergio Prego, 15 y 20 de marzo)

En este ejercicio, se reorganizan todos los tubos neumáticos instalados anteriormente cambiando su disposición e incluyendo otros nuevos.

EJERCICIO 30: The Structure of Art

(Dir: Txomin Badiola, durante toda la cuarentena, revisión: 17 de marzo)

De forma continuada durante el encierro, cada participante completa un cuaderno que funcione como diario y testimonio de cada uno de los ejercicios. Se parte del libro “The Structure of Art” de Jack Burham, del que se han eliminado frases e imágenes, quedando una estructura vacía, únicamente con títulos o leyendas.



EJERCICIO 29: Steiner, una dificultad

(Dir: Jon Mikel Euba, 16 de marzo)

Se asignan unos textos teóricos de Rudolf Steiner a cada participante que se leen en orden en voz alta. Mientras uno de ellos lee, el resto debe tomar nota de las dos ideas principales del fragmento leído. Al acabar su texto, cada participante debe realizar una fotografía de la situación desde su sitio. El sonido es amplificado utilizando un micrófono inalámbrico. Durante la lectura, dos perros están tumbados en los extremos de la mesa (estructura diseñada en el ejercicio 23) mientras son grabados en vídeo.

DESPUÉS DE PROFORMA Experiencias comunicativas

La exposición y el Módulo PROFORMA

La segunda exposición inaugurada en abril de 2010 puede considerarse el primer intento de comunicar los procesos artísticos que habían sido desencadenados durante la cuarentena. Para ello, se seleccionaron los materiales que se mostrarían de cada ejercicio, funcionando, ante todo, como una suerte de documentación de lo que ahí había sucedido, aunque, por otra parte, también configuraban una nueva experiencia artística en sí misma. Es decir, en la selección y montaje intervinieron una serie de criterios centrados en la naturaleza expositiva de esta comunicación y todo lo que ello supone; de ahí que una pequeña parte de la muestra fuera específicamente producida tras la cuarentena, a partir de la modificación y manipulación de materiales ya producidos o de la repetición de algunas acciones.

No obstante, uno de los criterios fundamentales en la configuración de la exposición fue el mantener la naturaleza excesiva y compleja de lo que había supuesto todo el desarrollo de los ejercicios, resultando en una muestra extensa, llena de elementos sin una vinculación aparente, con diferentes niveles de acabado y diferentes formatos... una intensidad que se trasladaba también al visitante, lo que convertía la visita en una experiencia de gran intensidad.

Durante el período de cuarentena, las salas del MUSAC habían permanecido abiertas, pudiendo el visitante acceder a las mismas y observar la transformación del espacio y los materiales que lo ocupaban. Encontrarse con piezas inacabadas, materiales desperdigados y personas trabajando con estos podía llegar a resultar una experiencia confusa y ciertamente inaccesible, al menos si no había existido un seguimiento regular del proceso. Para facilitar el acceso a esa acumulación de experiencias, se decidió crear el *Módulo PROFORMA*, un dispositivo de almacenamiento y registro de los materiales y resultados que se estaban dando lugar, abierto y en transformación desde la primera inauguración.

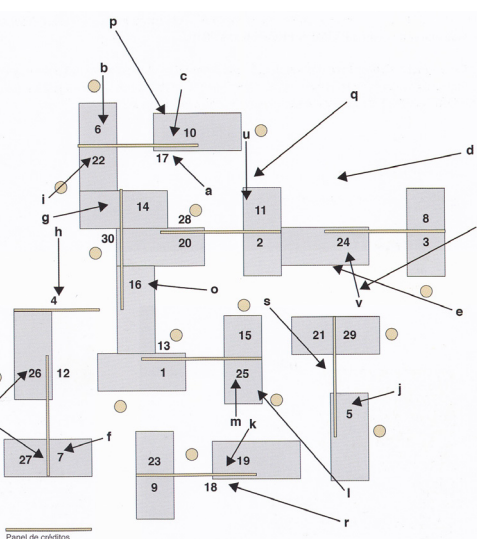


Fig. 12. Organización esquemática del Módulo.



Fig. 13. Módulo completo tras la cuarentena.

EJERCICIOS

- PARTICIPANTES
- Ejercicio 1: Re-home
- Ejercicio 2: Where holes
- Ejercicio 3: Declaración
- Ejercicio 4: Superadores
- Ejercicio 5: Extracción (Entrevista)
- Ejercicio 6: Notas para la persona cámara en Re-home (Imágenes telefónicas)
- Ejercicio 7: Troncity
- Ejercicio 8: Notas para la persona cámara en Re-home (Transcending Re-home)
- Ejercicio 9: Goodbites
- Ejercicio 10: Bug
- Ejercicio 11-12: Consideraciones sobre la creación artística periodísticas por un puñado en 5 periodos
- Ejercicio 13: Preguntas frías (hacia atrás)
- Ejercicio 14: Lo que el signo escondió
- Ejercicio 15: Unidades ocultas
- Ejercicio 16: Lectura on Re-home (Cálculo y problemática del registro)
- Ejercicio 17: Maquinal (Family Plot)

Ejercicio 12: Preguntas frías (hacia atrás)

23 February 2010

Director: Jon Muel Euba

Lugar de realización: Estudio PROFORMA

El proyecto desarrollado Re-home pretende compartir procesos, no formas, pero aunque pareciera contradictorio, necesita de las formas para generar los propios procesos, como si fueran ingredientes, recogen algunos aspectos de otras formas producidas con anterioridad por diferentes personas, mezclándolas y analizando procesos un los efectos de situaciones, que derivan en procesos que pueden tenerse siendo productivos.

Re-home en inglés se pronuncia re-homes, con dos sílabas. En castellano en cambio, se divide en tres: re-homes. En inglés podemos decir que Re-home es una performance resultado de la fusión de dos elementos: la película Velvet Underground and Nico de Andy Warhol (1966) y la performance Transfigura de Joseph (1989). En castellano en cambio, Re-home es el resultado de la fusión de tres elementos: las dos mencionadas y Home, también de Warhol (1965). Mediante la realización de este ejercicio analizaremos la información que contienen tres imágenes específicas que representan estas tres cosas. Se trata de utilizar y optar que hay, dentro de estas imágenes, a tener en cuenta todo ello al configurar una estructura con una línea autónoma.

Cada una de las imágenes será mostrada mediante diferentes representaciones: una como impresión en papel al tamaño en que la imagen aparece en internet; proyectada a escala humana; otra a escala micro y finalmente una última proyectada a escala monumental.

Cada participante deberá configurar un mínimo de 10 preguntas a cada una de las imágenes propuestas –realizadas tanto a las imágenes en sí, como a lo que representan–. Todas las preguntas serán recopiladas y se obtendrá un registro ideológico de cada persona enunciando sus preguntas, mientras las demás en el fondo del cual irán haciendo las preguntas comunes. Aunque todas sean susceptibles de ser registradas, no todas las preguntas serán aceptadas, dejando no siempre a algún criterio.

El ejercicio pretende finalmente configurar una estructura con el resultado del proceso anterior. Tratará de configurar una forma que incluya tanto al resultado final preguntas como a las tres imágenes preguntas.

Fig. 14. Ejercicio 12 recogido en el blog.

Diseñado por los artistas, el *Módulo* estaba formado por un conjunto de mesas y paneles situados cerca de la entrada. Antes del inicio de la cuarentena, recogía las descripciones de cada uno de los ejercicios que se iban a desarrollar, las cuales se fueron complementando con un conjunto heterogéneo de archivos “en crudo”, generalmente textos, fotografías y vídeos, que documentaban el desarrollo de cada uno de los ejercicios. La selección de los materiales se realizaba al acabar cada ejercicio, en una reunión en la que participaban los directores, voluntarios, invitados, si es que había, así como personal del museo. Esta reunión se denominó “Peer review”, haciendo referencia al contexto científico, en el que, antes de la publicación de un artículo, este es revisado por un conjunto de expertos. Igualmente, existía una versión digital en forma de blog que se actualizaba progresivamente e incluía una descripción del ejercicio y algunos de los materiales producidos y seleccionados (<http://musacvirtual.es/primerproforma2010/>).

El *Módulo PROFORMA* se convierte, junto con la propia exposición, en el primer instrumento de comunicación de los procesos artísticos que sucedieron en el encierro. Esta primera mediación de la experiencia artística está marcada por la selección y la (re) disposición espacial de los materiales producidos pero que, en cierto modo, siguen siendo los mismos, no existe prácticamente una manipulación o modificación. Simplemente se presentan. En la concepción tanto del Módulo como de la exposición, se estableció

como prioridad esta cualidad archivística y acumulativa, funcionando como sedimentos que se van depositando en un espacio formando estratos a lo largo un periodo de tiempo.

“(el Módulo)...representaba en sí mismo un exceso considerable dada la cantidad de materiales reunidos” (Badiola et al., 2012). Estas muestras resultan tan complejas porque reflejan una experiencia casi en crudo, de la que no se ha elaborado un relato como tal. Se presentan diferentes elementos que requieren una atención diferente, algunos de los cuales están conectados entre sí y otros no. Pistas difíciles de descifrar. Y que, sin embargo, en esa sensación confusa y excesiva, permiten entender lo que PROFORMA fue.

Atendiendo ahora a las posibles diferencias entre ambas propuestas (exposición y Módulo), la selección de los materiales estaría determinada, por un lado, por el tamaño y las posibilidades del espacio y, por otro, por la actitud que ese espacio exige al cuerpo. Ante el primer criterio, resulta evidente que la escala era fundamental, especialmente en el Módulo, ya que tenía unas dimensiones reducidas, debido al tamaño de las mesas y paneles que lo componían (meter una escultura en el Módulo resultaba prácticamente imposible). Por su parte, el espacio expositivo invitaba a recoger y presentar piezas de una mayor escala.

El segundo criterio al que apuntaba tiene más que ver con la actitud que se le supone al espectador de estos espacios, y es que el formato de presentación de ciertos materiales, así como las dimensiones del espacio con respecto del cuerpo, determina la recepción. De este modo, podrían darse dos posibles actitudes corporales, y consecuentemente atencionales: una más cercana a la lectura, en el Módulo, y otra ligada al recorrido y la experiencia física, sensorial, en la exposición. Ante un archivo lleno de documentos parece que uno intenta descifrar lo que se le presenta, mientras que muchas veces en la exposición “basta” con experimentar las sensaciones que aparecen en el contacto con las piezas.

El contexto de la comunicación incide en los materiales utilizados para la misma y estos inciden en el contexto de la comunicación.

Publicación PROFORMA

Dos años después de la finalización del proyecto, en 2012, se presenta la publicación que recoge la experiencia. Un extenso libro en el que se incluyen una gran cantidad de materiales de diversa índole y que es concebido por los propios artistas como otra forma de producción artística.

Para organizar los contenidos se definió en primer lugar una estructura que, basada en PROFORMA, se centraba en los treinta ejercicios que ocuparían la mayor parte del libro.

La publicación cuenta con las siguientes partes:

- El “Planteamiento programático”, un texto realizado en 2009 a partir del cruce de correos entre los tres artistas. En él, se detalla el planteamiento, objetivos y consideraciones previas sobre el proyecto y se utilizó, con ciertas modificaciones, para presentar públicamente el mismo. Dividido en tres secciones (*PROFORMA surge*, *PROFORMA es*, *PROFORMA pretende* y *PROFORMA reacciona ante*), está escrito de modo esquemático con carácter de manifiesto o pronunciamiento.
- Un texto del comisario Agustín Pérez Rubio en el que cuenta el origen del proyecto y las conclusiones extraídas desde su perspectiva.
- Un texto redactado por los tres artistas en el que se recogen las conclusiones del proyecto con relación a distintos ámbitos.
- Una revisión de los ejercicios. Cada ejercicio cuenta con un máximo de diez páginas y comienza con una ficha técnica en un formato estandarizado que recoge el título, los objetivos, la descripción de la propuesta y otros datos técnicos (fecha, lugar, participantes), los mismos que se presentaron en el Módulo desde la primera inauguración⁷. A continuación, se recogen imágenes, textos, reflexiones, registros, citas y una gran variedad de materiales sobre ese ejercicio. Por último, los ejercicios incluyen un apartado de “Revisión” en el que recogen las diferentes conclusiones del mismo.
- Un apartado sobre el Módulo PROFORMA
- Un apéndice documental que recoge las continuaciones de textos incluidos en el desarrollo de los ejercicios pero que, por su extensión, no se habían incluido completos.

El libro es concebido inicialmente como una traducción literal del Módulo y el blog (esos primeros sistemas de comunicación de la experiencia artística), de modo que la estructura de la publicación se ve sometida a la de estas primeras formas, y consecuentemente, a la estructura del proyecto en sí mismo. Un archivo de materiales, adaptados en este caso al formato libro, con las limitaciones y potencialidades



Fig. 15 Publicación final.

texto texto texto texto texto	texto texto texto texto texto
Objetivo	
Texto texto texto texto texto texto texto	
texto texto texto texto texto texto texto	
texto texto texto texto texto	
Ficha Técnica	
Fecha: fecha	
Lugar: lugar	
Director:	nombrs, nombrs, nombrs
Participantes:	Registro fotográfico:
nombrs, nombrs, nombrs	Nombres
nombrs, nombrs, nombrs	Registro textual:
nombrs, nombrs, nombrs	Nombres

Fig. 16 Estructura de la ficha técnica.

que esto supone. Sin embargo, a medida que se avanzaba en la redacción, se tomó la decisión de ir más allá, e incluir conclusiones y desarrollos posteriores a los ejercicios, así como genealogías de los mismos. Esta opción resultaba más interesante y sincera, dado que los ejercicios trataban problemáticas presentes en el trabajo de los artistas, las cuales habían seguido desarrollándose y ampliándose de manera natural. A pesar de ser un recorrido por lo que sucedió, no se entiende como un archivo o una memoria, sino que se proyecta hacia delante, es un material para ser usado y activado.

De este modo, es “una estructura textual formada por materiales de procedencia diversa: definiciones de ejercicios, fichas técnicas, imágenes, documentos, textos explicativos/descriptivos, textos reflexivos, textos testimonio emitidos por diferentes voces, gráficos, etc” (Badiola et al., 2012). En esa multiplicidad de materiales, se genera un texto (o una estructura textual) llena de líneas de fuga, de personas y tiempos verbales diferentes y fragmentos que interrelacionan con las imágenes que inundan las páginas. Fotografías y textos prietos que, con diferentes tipografías, tamaños y márgenes, intentan hacerse un hueco en la página. Letras minúsculas, para leer con lupa.

Por ejemplo, las descripciones iniciales de los ejercicios, con las que se inician los capítulos, incluyen siempre los mismos puntos: Introducción a la problemática, Objetivos, Descripción de la actividad y Ficha Técnica. Sin embargo, a pesar de esta rígida estructura, a menudo estas categorizaciones quedan diluidas en sus contenidos y resultaría complejo diferenciar cada una de ellas si no fuera por el título que les da paso.

En definitiva, lo que los artistas se proponen es trabajar en la publicación del mismo modo que se hizo en el proyecto. La redacción dura aproximadamente un año y se trabaja simultáneamente en la versión en castellano e inglés, asumiendo el exceso que eso supone. Cada uno redacta la revisión de los ejercicios que él dirigió, seleccionando igualmente las imágenes y materiales incluidos y la maquetación de los mismos. Sin embargo, están sometidos a la revisión constante por parte de los otros dos artistas, que indicarán y añadirán los cambios pertinentes; de modo que, al igual que ocurría en la preparación y desarrollo del proyecto, todos los procesos creativos son compartidos⁸.

“Un libro para leer en un mes, diez páginas al día”, fue la posología recomendada en la presentación de la publicación en el Museo Reina Sofía (2013). Y es que el exceso que representa el libro refleja fielmente el exceso del proyecto: convulso, catastrófico e impracticable. Una lectura que, además de tiempo, requiere una atención específica que asuma la posibilidad de la frustración y el sentimiento de incomprensión, la sensación de leer sin comprender o sin concluir. La comprensión de lo leído, al igual que sucedió en la cuarentena, surge cuando uno está leyendo lo siguiente y quizás lo lejano, en tiempo y páginas.

Una lectura que no “cuenta” el proyecto, sino que hace partícipe al lector del mismo desde las sensaciones que produce. PROFORMA aparece en la lectura, no en las palabras.



vs. catálogo
“Decidimos definir una estructura basada en los treinta ejercicios en la que las obras expuestas aparecerían como orígenes o resultados de los propios ejercicios, así como estadios de un proceso en continua transformación. Hemos tratado de hacer un libro, por contraposición a un catálogo, una estructura textual formada por materiales de procedencia diversa [definiciones de ejercicios, fichas técnicas, imágenes, documentos, textos explicativos/descriptivos, textos reflexivos, textos testimonio emitidos por diferentes voces, gráficos, etc.] que permitiera comunicar el exceso que representa PROFORMA y, a la vez, hacer partícipe al lector de la lógica y la sistemática que ha presidido todo el proyecto. En este sentido ha habido que compaginar, en el diseño de la publicación, un cierto carácter gestual -que nos hable de lo convulso y a veces catastrófico del desarrollo real del proyecto-, con una cierta normatividad -capaz de mantener bajo control la ingente cantidad de materiales y aproximaciones.”

(Badiola, et al., 2012, p. 20)



Fig. 17 Publicación PROFORMA.

8 Aunque esta revisión de los contenidos se hiciera entre los tres artistas, Jon Otamendi (uno de los participantes) ayudó en la maquetación y el diseño, aportando una mirada externa que pudiera complementar lo que los tres directores proponían y que, además, había conocido la experiencia.

Planteamiento programático

Este texto fue realizado en septiembre de 2009. Constituye el planteamiento programático para el PRIMER PROFORMA 2010. Es resultado del cruce de textos entre Badiola, Euba y Prego a lo largo de un año. Este material se creó inicialmente para uso interno de los tres artistas, a partir del cual, se extrajeron diferentes fragmentos para la comunicación pública del proyecto. Aunque existía una introducción más sintética al PRIMER PROFORMA 2010, se ha decidido publicar esta versión para posibilitar una mayor cercanía al proceso que lo ha generado.

Crear un texto desde el contexto

PROFORMA SURGE

2003. Sergio Prego es invitado a desarrollar un proyecto para el año 2005 en el MUSAC.

2008. A Jon Mikel Euba le proponen una exposición individual a realizarse en el año 2009.

2008. El MUSAC plantea a Txomin Badiola la posibilidad de una exposición individual para el año 2010 en el museo.

2008. Agustín Perez Rubio propone a los tres hacer coincidir sus exposiciones en el tiempo con la esperanza de que el precipitado que tal relación-reacción produjese fuera algo más que la mera suma de tres presencias individuales.

A pesar de los muchos inconvenientes que eventualmente pudieran surgir como consecuencia del juicio que hicieran los demás de tal coincidencia, se decide entre todos asumir el reto desde la confianza en los efectos productivos de una relación fraguada durante años; una relación que está basada en compartir el hecho creativo de una manera activa.

Desde entonces, hemos realizado una reunión semanal entre los tres artistas, con reuniones puntuales con la institución.

Se asume el reto de, apoyándonos entre nosotros, ser capaces de hacer algo nuevo, con sentido para nosotros y para los demás, disfrutar haciéndolo, jugándonos el tipo en ello, contemplando el fracaso como posibilidad, y respetando lo que nos gusta o emociona, al tiempo que evidenciamos lo que nos lastra, lanzándonos en definitiva a hacer algo que no sabíamos si éramos capaces de hacer, tan sólo para aprender cómo hacerlo. Este algo es PROFORMA:

un formato genérico que para nosotros ha sido necesario definir, y que pensamos puede ser realizado por otras personas en el futuro. Este PRIMER PROFORMA tiene carácter de prototipo.

PROFORMA como formato

PROFORMA ES

- Un contrato. Una propuesta de oferta e información en la que se detallan los términos y las condiciones en las que el artista está dispuesto a colaborar: lo que está dispuesto a hacer dentro de unos límites temporales, así como los compromisos que son exigibles al resto de las partes involucradas.

- Una cuarentena. Una reclusión de tres artistas en sus exposiciones junto a un grupo de voluntarios, con un programa de treinta ejercicios para ser completados en cuarenta días.

- Una experiencia de trabajo artístico individual y colectivo, dentro de un dispositivo de exposición específico con el objetivo de su transformación.

- Un sistema de intercambio basado en un esfuerzo de contacto entre artistas y una audiencia que implica a la obra de arte como herramienta.

- Un compromiso entre sus agentes: sus tres directores, un grupo de 15 voluntarios, los recursos humanos del lugar o institución en donde se aloja, así como de invitados. Cada director abordará en total la realización de 10 ejercicios. Tanto el director de cada uno de ellos, como los otros dos, así como la totalidad de los participantes intervendrán en cada ejercicio en la manera que se decida en cada caso. Los voluntarios serán el canal para la realización de los ejercicios. Se les solicitará una supeditación a las condiciones del ejercicio para dentro de él desarrollar todo su potencial creativo.

Será necesaria la presencia de agentes externos que personifiquen la mirada y la participación desde el exterior: segmentos de audiencia convocados ad hoc, así como invitados que actuarán como testigos, a los que les serán encomendadas tareas específicas, reguladas desde el desarrollo de la actividad, y siempre a través de papeles activos en la misma.

El objetivo es "la obra de arte" + CONTACTO

El papel de los voluntarios

PROFORMA
CERO PRODUCCIÓN
(7-1)

- Una producción que funcionará en base a un programa de 30 ejercicios distribuidos en módulos horarios de 2 horas (ejercicios de 2, 4 o 6 horas). Los ejercicios consistirán en la realización de un acto productivo. Un acto productivo es un momento generador de experiencia, de pensamiento o de cuerpos físicos. Los ejercicios estarán vinculados a obras en la exposición, respecto a las cuales representarán su posibilidad de desarrollo y transformación. El propósito de los ejercicios no es enseñar nada, sino hacer partícipes a otros en la acción de una experiencia normalmente privada. Aunque propuestos por cada director en el contexto de una obra concreta, cada ejercicio se plantea como una experiencia colectiva para el conjunto de los en él involucrados. Cada ejercicio producirá unos resultados físicos o inmateriales que en cualquier caso deberán ser recopilados (documentados, registrados). Por espacio de dos horas los materiales realizados en el día serán objeto de consideración, tanto en cuanto a su análisis como experiencia, como en su comunicación, en un editorial que integrará a los directores, a los voluntarios y eventualmente a cualquier agente externo invitado a participar. "Peer Review".
- Un espacio conformado por: las tres exposiciones, Estudio PROFORMA y el Módulo PROFORMA.

Tres exposiciones que son una exposición. Cada artista realizará una propuesta expositiva que contenga las condiciones para un posterior desarrollo. Se presentarán con un grado mayor o menor de definición en relación a su cristalización en obras definitivas. En cualquier caso bien, como obras terminadas, en proceso, o como simple presentación de materiales, estarán sujetas a la transformación como resultado de los ejercicios propuestos que tomarán como base las propias exposiciones.

LA COMUNICACIÓN
PARCIAL
En el TFM

- Un Estudio. Un lugar de aislamiento en el núcleo de las exposiciones. Un espacio de acceso restringido, separado por una membrana traslúcida que permite una comunicación parcial con el exterior. En él se realizarán acciones de índole teórico o aquellas que exijan una separación del espacio público de las exposiciones.
- Módulo PROFORMA. Una espacialización estructurada de los ejercicios propuestos, junto a materiales adicionales, fuentes de desarrollo etc., así como el tipo de materiales o de documentación que se decida en la editorial realizada a continuación del desarrollo de cada uno de los ejercicios.
- Una publicación.

PROFORMA PRETENDE

1. Sobre el borrado de fronteras entre producción, análisis, y recepción a través de los aspectos técnicos, de lo que tiene que ver con el modo de proceder del artista cuando trabaja)

- La coartada para el desencadenamiento en un lugar expositivo de un nuevo proceso que constituya una experiencia de un nivel superior al mero consumo de la obra acabada como objeto cultural. El arte como modo de conocimiento y comunicación, actuando y ocupando simultáneamente los diferentes niveles de producción, análisis y difusión. Atender a la obra de arte en sus múltiples caras como producto, herramienta y lugar de encuentro.
- Una forma que aborde la complejidad de las relaciones entre los agentes de la creación artística y que no supedita su ambición a las muchas posibilidades de fracaso sino que las incluya.
- Crear un formato de trabajo que permita analizar la técnica a través de la práctica, la reflexión sobre los modos de proceder, sobre los métodos.
- Potenciar la experiencia. Siempre buscar una experiencia "epifánica" -algo que se produce más allá del gusto, de la inteligencia, del placer, de la belleza-, algo después de lo cual, ya no se es el mismo.
- Un compromiso con el resultado plástico como vehículo de comunicación entre los diferentes participantes así como con el público, en cualquiera de sus estadios de desarrollo o conclusión.

Es necesario
el formato

que puede ser como
efectivas

① Ej 1 - ¿qué es lo que me interesa recopilar de PROFORMA?

FORMATO
EXPERIENCIA
... ...

2. Sobre las limitaciones, los ritmos, las condiciones de trabajo

PTM: requiere de papel activo

PROFORMA
publicación

YO PTM → lector

- Un uso efectivo del arte que implica un papel activo de todo al que a él se enfrenta, una acción técnica equivalente a la del propio artista.
- En lo pedagógico, prestar especial atención a las decisiones artísticas tomadas dentro de todo proceso creativo, normalmente invisibles debido a su carácter inmaterial y la naturaleza volátil de las mismas. Lo que denominaremos las "decisiones morales" del artista.

2. Sobre las limitaciones, los ritmos, las condiciones de trabajo

- Forzar a través de circunstancias físicas y temporales un nivel de implicación fuerte por parte de las personas que participen en la experiencia.
- Un exceso, tanto en la duración de sus actividades presenciales (40 días 8 horas al día), como en la intensidad marcada por el ritmo de los ejercicios, por las condiciones de aislamiento y concentración, que agote los recursos a lo ya conocido forzando permanentemente la búsqueda de soluciones creativas. Es necesario un tiempo para que ocurran descubrimientos.
- Una relación fuertemente vinculada a la idea de trabajo.

3. Sobre las relaciones internas entre los participantes y su relación con el exterior

- Crear, definir un contexto que permita una cierta independencia, que sea autosuficiente con sus propias reglas de funcionamiento (comuna, o eco-sistema).
- Unas dinámicas de relación internas que deben de estar pautadas, unos protocolos -técnicas de intercambio de información, organizar actos, etc.- que favorezcan no sólo una producción sino lazos entre sus miembros, que den sentido al hecho de que algo se comparte.
- Un sistema de relaciones para la persona frente al hecho artístico. Las relaciones entre los que configuran el contexto y los que no deben ser claras y a la vez flexibles. Deben ser claras en cuanto que ello genere una situación de evidencia en lo que respecta al estar dentro o fuera. Deben de ser flexibles en cuanto que todo el mundo que quiera participar de unas ideas o intereses comunes tenga la posibilidad de participar.
- Una dinámica no acomplejada de visibilidad, que no evite la confrontación cuando ésta sea imprescindible.
- Un contexto, unas filiaciones, unas genealogías, unos parentescos que se comparten y que cuanto más específicos, marginales y aparentemente contradictorios sean, mucho mejor.
- Una experiencia compartida de los acontecimientos artísticos, en la que las reflexiones de los individuos son agentes y resultados provocados en el curso de la acción creativa.

4. Sobre terapéutica

- Un descentramiento permanente que permita estar fuera de uno mismo contemplándose a uno mismo. Ser capaz de cambiar las posiciones: ser igual de radical en las cuestiones que nos autoafirman como en las que nos niegan. Autotraicionarse continuamente.
- Conducirse siempre a través del otro. El lenguaje es defectuoso, por eso es posible la comunicación más allá de un mero intercambio de información. Lo que decimos siempre es más que lo que creemos decir, y por ello necesitamos a alguien que lo recoja y nos lo devuelva en su mayor complejidad.
- Una erradicación de bloqueos, un desarrollo de potencialidades. Evitar la autocensura, la que se provoca desde el pudor, la vergüenza o el miedo, así como la que se produce en la mera adecuación a las condiciones del sistema del arte, a su comercio de objetos, personas e ideas. Los ejercicios serán el gran vehículo de la anti-auto-censura.
- Una mayor vinculación entre cuerpo y lenguaje. El ejercicio de transformación del sentido por medio de la inserción de acciones realizadas por participantes dentro del acontecer procesual de la obra. Esto implica una contextualización del trabajo en el entorno específico donde sucede.
- Conseguir ser gestores de las capacidades propias. Trabajar tanto desde nuestras fortalezas como desde nuestras debilidades. Trabajar como un amateur pero profesionalmente. Ir más allá de lo que se sabe con un procedimiento. Recuperar una cierta inocencia que supere la desmoralización y el cinismo del artista profesional bregado.

el cuerpo se
vestige

viaduc

texto - cuerpo

intelectual

¿la hecho?

5. Sobre las relaciones con otras estructuras mayores

- Una universidad, entendida en su sentido original, como congregación o comunidad orientada hacia una meta común que responde a sus propias autoridades. PROFORMA aspira a ser una universidad hecha por artistas, para artistas y no artistas. El museo y aula.
- Un tipo de trabajo que permita a otros intervenir en una práctica, de manera que les pueda servir para tener un tipo de conocimiento o de "saber para compartir algo real" que no se ofrece en otras áreas en lo social.
- ⊕ Ofrecer algo que sitúa a la técnica del artista no sólo en el centro de su producción, sino también en el del análisis (normalmente en manos de otros agentes), o en el de la recepción (la necesidad del espectador de comportarse como un artista para enfrentarse a la experiencia de la obra de arte).
- Un intento de comunicar o hacer partícipes a los demás de lo que permanece inefable en el proceso artístico ya que ahí es donde reside la autoridad artística.
- El modelo PROFORMA deberá convocar a agentes de diferentes generaciones teniendo siempre en mente una idea de la genealogía bastarda y acronológica, en donde los predecesores son tanto origen como resultado de los que les siguen.
- Una apuesta por las artes plásticas frente a las artes visuales, por una actividad que incumbe a la totalidad de cuerpo y no sólo a lo visual. Aunque la actividad se desarrollará a través de soportes variados, nuestra referencia última será la escultura tanto como disciplina sino como modo de conocimiento.

toda su tecnología

con

PROFORMA REACCIONA ANTE

- Las aproximaciones actuales al arte que están establecidas desde instituciones externas y ajenas a los procesos artísticos y por ello utilizan una metodología prestada de otras disciplinas. Siendo estas formas de interpretación perfectamente legítimas desde su lugar de origen, aclaran poco sin embargo sobre el funcionamiento y potencial de los procesos creativos en el arte.
- Los metalenguajes. Mientras el arte convivió con la religión, extrajo de ahí su sentido; cuando lo hizo con la naturaleza, encontró en sus dinámicas las propias; cuando lo hizo con la revolución, se cuestionó a sí mismo hasta el punto de su disolución; cuando ahora lo hace con el mercado tardo-capitalista, ha perdido todo su sentido. ¿Sería posible una historia del after-arte, una historia de los procesos propios del arte? ¿En qué lenguaje plasmaría esta historia?

LEGITIM

INTU

trabaja al TFM

- SURGE
- ES
- PRETENDE → OBJS / MODO
- REACCIONA → ¿directo académico? ¿enq. real?

1. Planteamiento programático de un TFM.

PROFORMA COMO TÉCNICA PRODUCTIVA - TFM COMO OBJETO DE ESTUDIO

Al inicio de mi investigación, para dar respuesta a los objetivos y preguntas planteadas, adopté como estrategia la revisión y el análisis de los textos producidos en PROFORMA, organizándolos en una suerte de archivo que me permitiera extraer conclusiones a partir de ellos. Estudiar sus características entendiéndolos como un posible modelo de texto capaz de “aclarar algo sobre el funcionamiento y potencial de los procesos creativos en el arte” (Badiola et al., 2012, p.12).

Sin embargo, tratar estos textos como objeto de estudio de mi TFM resultaba complicado, ya que requería manejar una gran cantidad de información perteneciente a un contexto muy específico que, como tal, resultaba limitada para inferir conclusiones generales que pudieran responder a mis preguntas. Sería un intento por extrapolar lo concreto, por contener la incommensurabilidad de una experiencia como PROFORMA.

Igualmente, resultaba ingenua la idea de que esos textos tuvieran valor por sí mismos, como algo que deba ser repetido o conservado inalteradamente. Quedarse en el texto como signo, en lugar de entenderlo como huella de un proceso.

Más que un análisis pormenorizado de lo que fue PROFORMA, me interesa la capacidad del proyecto para crear una metodología de estudio acorde a sus características. En este primer capítulo, propongo definir una aproximación metodológica útil para abordar mi investigación sobre la escritura de prácticas artísticas, atendiendo a las particularidades de PROFORMA, mis objetivos y el contexto en el que se produce. Dar un giro a la investigación para replantearla de nuevo.

PROFORMA ES:

Una producción que funcionará en base a un programa de 30 ejercicios que consistirán en la realización de un acto productivo, que es un momento generador de experiencia, pensamiento o cuerpos físicos. El propósito de los ejercicios es hacer partícipes a otros en la acción de una experiencia normalmente privada. Cada ejercicio producirá unos resultados físicos o inmateriales que en cualquier caso deberán ser recopilados (documentados, registrados). Por espacio de dos horas los materiales realizados en el día serán objeto de consideración, tanto en cuanto a su análisis como experiencia, como en su comunicación, en un editorial que integrará a los directores, a los voluntarios y eventualmente a cualquier agente externo invitado a participar.

Fig. 19

Como ya se ha mencionado, Primer PROFORMA 2010 surgía con la intención de dar respuesta a la siguiente pregunta: “¿Sería posible una historia de los procesos propios del arte? ¿En qué lenguaje se plasmaría esa historia?” (Badiola et al., 2012, p.12).

Con ese propósito, PROFORMA sitúa en el centro del proyecto los procesos de creación artística y la técnica, considerándolos el vehículo principal para la generación de conocimiento sobre el funcionamiento del arte. De ahí el carácter excesivo de PROFORMA: hay un esfuerzo constante por generar y visibilizar procesos de producción artística y pensamiento. En esencia, el proyecto se concibe en sí mismo como un acto productivo.

Lo que me interesa es que se vea, que entendáis esta estrategia de sobreproducción como una mera herramienta. (Euba, 2014, p.2)

Al fin y al cabo, uno de los objetivos principales del proyecto es la creación de un espacio de aprendizaje. PROFORMA aspira a ser “una universidad hecha por artistas, para artistas y no artistas”; se traza una conexión entre el museo y el aula. Lo que se produce, en definitiva, es una investigación artística fuera del contexto académico, por lo que no ha de someterse al legitimador relato posterior. PROFORMA define su propia metodología de investigación: crea un formato de trabajo que permite analizar la técnica desde la práctica para reflexionar sobre los modos de proceder y los métodos.

La técnica, tal y como es entendida por este grupo de artistas en PROFORMA, se refiere al “elemento praxiológico y a los protocolos del proceder del artista” (Badiola, 2007, p.225) y atiende a dos aspectos fundamentales. Por un lado, la técnica es particular para cada persona y ha de ser “continuamente reinventada y a menudo improvisada” (Badiola, 2007, p.226). Por otro, es ante todo una acción organizativa de materiales de diversa índole. “Hacer arte es intentar organizar material”, decía Jon Mikel Euba (2016) en una conferencia acerca del proyecto pedagógico Kalostra, “la técnica consiste en administrar todas las sensaciones, conocimientos y experiencias que uno posee para generar algo”. Se entiende, por tanto, que en la práctica artística intervienen diferentes materiales, externos e internos: “una técnica es necesaria para tratar con el material siempre cambiante de la realidad y la subjetividad, así como con las cuestiones formales asociadas a ambos” (Euba, 2016, p.147-148)⁹.

Bajo esta perspectiva, es posible entender PROFORMA como una técnica (o una triple técnica) definida por un hacer que produce (un acto productivo) y analiza la nimiedad de sus resultados. El objetivo era “producir cosas para ver cosas”, para reflexionar sobre una saturación de singularidades. Una saturación de materiales que se produce al entender que sólo haciendo se puede conocer sobre lo que se hace; y una saturación que también aparece en el análisis de la realidad producida: interesa el detalle, perderse en ellos.

PROFORMA, en definitiva, propone un modelo epistemológico caracterizado por un cambio de escala, una investigación que analiza en profundidad cuestiones insignificantes (¿cuánto se puede hablar de lo que supone registrar una acción, tomar una fotografía o elegir un color?). Una aproximación similar a la propuesta de Carlo Ginzburg (1989) con el *paradigma de inferencias indiciales* en el que los detalles más insignificantes, “las materiales pequeñeces”, son indicios que permiten acceder a cuestiones más complejas y generales. Una investigación que produce, prueba y falla, pero saca cosas de ahí. En paralelo a esa investigación en detalle, se genera un saber acumulativo, técnico, desarrollado en el tiempo, caso a caso, extrayendo conclusiones. Una metodología de tiempos cambiados.

Estructura básica de producción (no confundir con el producto)

primero, se necesita una necesidad inicial, un impulso de procesar que puede terminar siendo o no “productivo”.

segundo, un conocimiento de las características y limitaciones de uno mismo.

tercero, una adaptación de la necesidad de procesar a las limitaciones previstas que defina una técnica de procesado.

cuarto, la capacidad de realizar un análisis objetivo de los hechos, de “lo hecho”, no de lo que he querido hacer, sino de lo *hecho*. Y aquí aparece la autoridad, el autor, que según Sergio Prego es simplemente quien se hace responsable de lo que ha hecho.

Fig. 20 “Cómo generar hoy un sistema propio de producción” o “Breve manual para artistas y para toda persona que desee ser productiva” (Jon Mikel Euba, 2014)

9 Traducción propia: “A technique is needed in order to deal with the ever-changing material of reality and with subjectivity, as well as with the formal questions that are associated to both.”.

PROFORMA como técnica:

HAY QUE PRODUCIR MATERIALES	PENSAR SOBRE LO HECHO
TRABAJAR DESDE EL EXCESO	TRABAJAR DESDE LO PEQUEÑO, LO PARCIAL, LO RIDÍCULO, LO INSIGNIFICANTE
IMPLICARSE FÍSICA Y PERSONALMENTE	TRANSFORMAR, RECORTAR, RECOMPONER, TRADUCIR, ATRAVESAR, EDITAR, MANIPULAR
NO PENSAR EN LO QUE SE DICE O HACE, SINO EN CÓMO SE DICE O HACE.	PRODUCCIÓN DE RESULTADOS, NO CONCLUSIONES
PRODUCIR DESDE LA RESTRICCIÓN	

Fig. 21

En definitiva, PROFORMA ofrece un modo de hacer que se actualiza o se piensa desde la práctica, por lo que debe estudiarse bajo esa perspectiva, la tecnológica.

PROFORMA deja de tener sentido como objeto de estudio al uso, como un signo informativo: el “qué se hizo”. Su potencial radica en entenderlo como un modo de hacer: el “cómo se hizo”. Esta diferenciación se asemeja a la distinción entre signos e intensidades propuesta por Amador Fernández-Savater¹⁰. Los signos se corresponderían con los restos de los hechos históricos que quedan convertidos en objetos de conocimiento y relatos informativos; unos signos-ceniza. Por su parte, las intensidades, o signos-brasa, contendrían en sí mismas las energías y deseos que provocaron los acontecimientos; unas energías que sólo cuentan algo del pasado si conmueven al lector y lo hacen vibrar con ellas.

Para trasladar estas intensidades, Fernández-Savater propone una escritura que “no reduce las energías de un momento histórico a un simple fenómeno para estudiar, sino que -fundamentalmente a través de un trabajo poético de escritura- les sirve de vehículo para relanzarlas en el presente, haciendo pasar vibraciones y afectos” (Fernández-Savater, 2017, p.2). Se produce una transformación del instrumento, la escritura, que ahora se sirve de la ficción y de lo poético para reactivar el conocimiento que produjo un suceso pasado y relanzarlo al espacio del otro. Un recrear la verdad literariamente en lugar de intentar realizar una traducción literal de lo que ahí sucedió.

Una aproximación similar hizo Txomin Badiola ante la petición de realizar el catálogo razonado de la obra de Oteiza. El artista (2018)¹¹ expresaba que para abordar la escritura había necesitado atender a la escultura del artista como un proceso mental particular, no como una acumulación de materiales a analizar. Al entender la lógica procesual que produjo sus obras, pudo crear un modelo de estudio coherente, capaz de trasladar estas “intensidades” al texto. Un acercamiento que recuerda a esa idea de “la escultura como modo de conocimiento” mencionada en el planteamiento programático.

Siguiendo estos planteamientos, propongo una investigación “sobre PROFORMA” que “sitúe la técnica en el centro”, no solo como objeto de análisis sino también como herramienta productiva para la escritura-investigación. “Borrando las fronteras entre producción, análisis y recepción a través de los aspectos técnicos, de lo que tiene que ver con el modo de proceder del artista cuando trabaja” (Badiola et al., 2012, p.10).

Y quizás desde esta aproximación tenga sentido realizar el análisis que parecía inútil al inicio. Pero únicamente si se aborda desde este enfoque de tiempos cambiados: una práctica investigadora que no busca extraer respuestas sino conocer sus materiales de estudio desde su manipulación y la convivencia continuada con ellos. Un análisis que, sin decir nada como tal, permite seguir diciendo.

“Hay que tener mucho cuidado con las palabras. Las palabras son peligrosas. NO OLVIDAR QUE: LA ACCIÓN UNE, LAS PALABRAS DIVIDEN” (Euba, 2014, p.8).

¹⁰ A propósito del libro “Culpables por la Literatura” de Germán Labrador, Amador Fernández-Savater (2017) propone la distinción entre un historiador de los signos, que se limitaría a trasladar la información, y un historiador de las energías, que recrea poéticamente esos acontecimientos pasados. Esta última figura es la que relaciona con el trabajo que Labrador hace en ese libro.

¹¹ Declaración extraída de las notas tomadas durante la presentación del catálogo en el Museo Reina Sofía el día 1 de marzo de 2018.

Apropiándome interesadamente, yo me planteo si sería posible **escribir una historia de los procesos propios del arte**.

Trasladar PROFORMA como técnica al contexto de un TFM es una operación muy artificiosa, incómodamente forzada. El tema se convierte en un pretexto y una excusa para poder hacer, para “hacer pasar”¹² unas cosas mientras, simultáneamente, se escriben otras. Responder a un deseo de escritura que poco tiene que ver con “dar como resultado un conocimiento preciso, objetivo, válido, fiable y replicable” (Koval, 2013, p.4)¹³.

Sin embargo, para hacer pasar cosas hay que armarse de valor y construir un contexto que permita hacerlo. Crear una ficción, camuflarse. Situada en un lugar muy concreto (un TFM del Máster en Historia del Arte Contemporáneo y la Cultura Visual), mi investigación necesita servirse del disimulo para poder ser.

El disimulo, como apunta Fernández-Savater (2018), sólo puede realizarse en una situación sin salida, en la que el oponente ocupa todo el espacio posible. Aunque una no puede salir de este terreno de asfixia o impotencia, disimular permitiría poder seguir haciendo lo que uno es y desea en el espacio ya codificado del otro. Trasladándolo a mi caso, ese otro sería la academia y el espacio codificado, el texto académico¹⁴.

Aunque el hecho de haber explicado esta estrategia hace imposible ponerla en juego, una tiene que seguir jugando en “ese terreno enemigo”, que más que enemigo es incómodo por impuesto, y asumir el rol que se le exige, esto es, realizar una *descripción clara de la metodología a utilizar*¹⁵. Crear un enemigo ficticio, un modelo de investigación que tener enfrente, un rival al que dirigirse de manera reactiva para así saber lo que una “no es” o lo que una “no quiere”. Y con las cartas puestas sobre la mesa, habrá que volver a recurrir a la ficción, a hacer como si no supiéramos que esto ha sido dicho y continuar la lectura, en mi caso la escritura, de un trabajo de investigación.

Aunque una se esté camuflando, se la ve ya camuflada. O se la sabe camuflada. Sin embargo, se sigue disimulando, se mantiene viva una ficción. Y quizás sea en esa ambigüedad que produce el mostrarse camuflada donde se dé paso a lo verdaderamente productivo.

Crear, definir un contexto que permita cierta independencia, que sea autosuficiente con sus propias reglas de funcionamiento. Unas dinámicas de relación que deben de estar pautadas, unos protocolos que favorezcan no sólo una producción sino lazos entre sus miembros, que den sentido al hecho de que algo se comparte. (Badiola et al., 2012, p.11).

Al fin y al cabo, la necesidad de Primer PROFORMA por concebirse como una estructura autogeneradora-multiplicadora (Jaio, correo electrónico, 6 de abril de 2019) es también un posicionamiento estratégico. Lejos de pretender ser único o conclusivo, se crea un marco conceptual alrededor del proyecto sólo con el objetivo de posibilitarlo. A partir de la creación de esa falsa estructura, de estas restricciones y de esos posicionamientos forzados, fue posible producir respuestas.

“Todo método es una ficción, y una ficción buena para la demostración” (Mallarmé citado en Barthes, 2005, p.46), y es que es ahí donde radica lo “ficticio” del saber, cada uno debe crear su marco de referencia, que no es otra cosa que el marco donde se cuenta la historia. Asumir la ficción permite que las cosas se produzcan, alcanzar nuevas relaciones inesperadas y productivas, vislumbrar nuevas problemáticas. Una asunción que es estratégica, así como consciente de su carácter ilusorio. De esta manera, planteo mi trabajo de investigación como una ficción interesada que pondrá en relación cuestiones diferentes y extrañas entre sí.

12 Amador Fernández-Savater relaciona la figura del historiador de las energías con la del “pasador” que, desde el texto, “hace pasar” los deseos que activaron los acontecimientos pasados y los pone a disposición del lector.

13 Cita recogida en la introducción del TFM en la que se define el modelo de investigación y texto académico.

14 El modelo ficticio descrito en la introducción.

15 Premisa incluida en la Guía del TFM del Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (UAM, UCM).

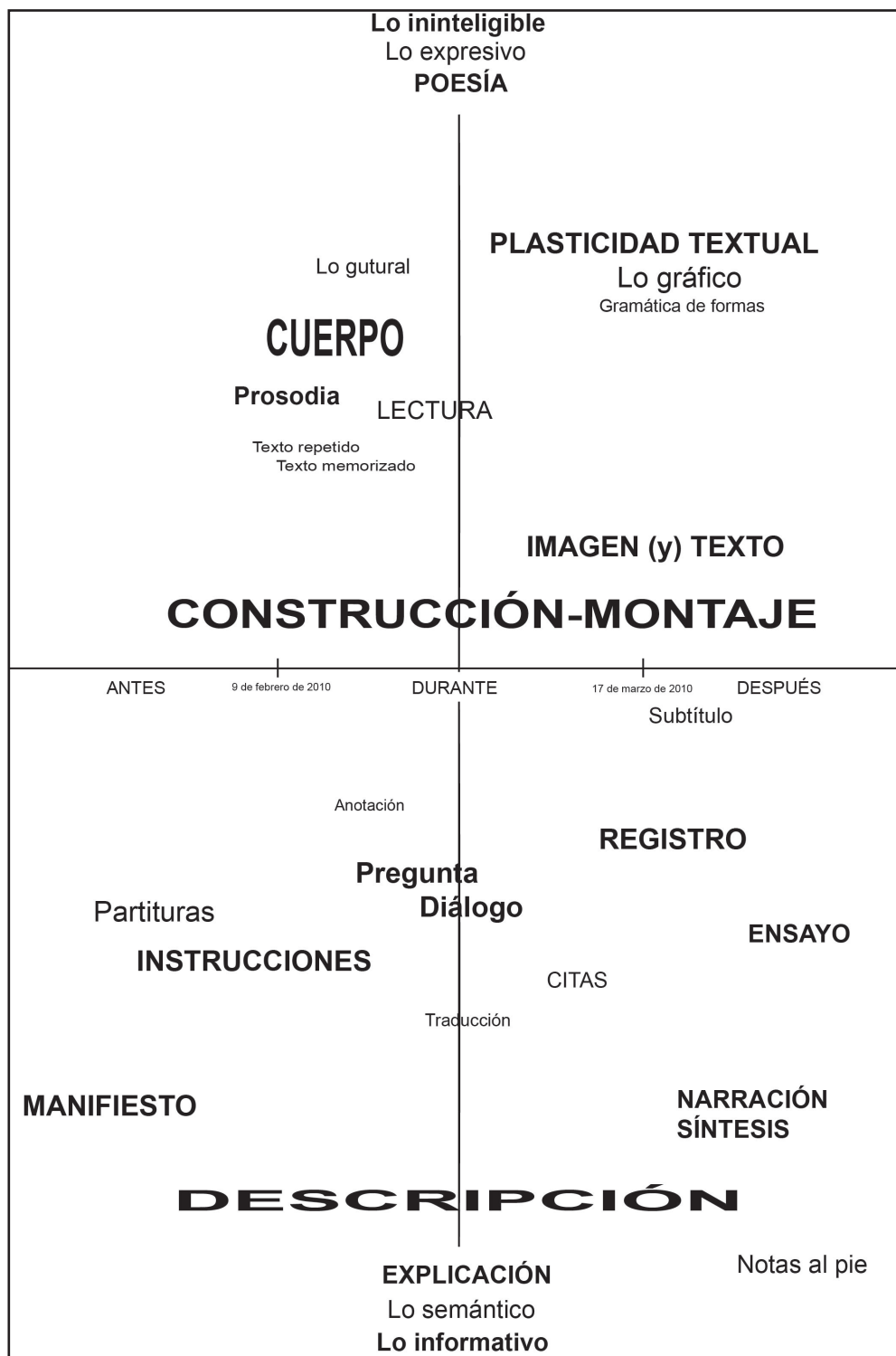


Fig. 22 Sistema de organización textual (enero de 2019)

Mi relación con PROFORMA se da, en su mayoría, mediada por el texto a través de la publicación, páginas web e incluso por la interlocución vía correo electrónico.

Para mí, es muy importante partir de esa condición, de un conocer un proceso artístico desde la lectura (que no deja de ser la operación que complementa esa escritura sobre procesos). Me interesa pensar qué tipo de relato puedo escribir yo sobre PROFORMA desde esta posición.

Ante el exceso textual de esa lectura, se creó un sistema de organización textual, como un intento de contención. Un sistema que, a su vez, permite hacer pasar nuevos textos que conforman esta escritura-TFM. Desde lo parcial hacia lo parcial.

Decía Kafka: “Existe un punto de llegada, pero ningún camino: aquello que llamamos camino no es más que nuestra vacilación”. Y, sin embargo, lo único que podemos palpar, al final de un proceso como el descrito, son los subproductos generados como testigos de esa vacilación pero, desde luego, ningún final. (Badiola, 2007, p.228)

Entendiendo que la investigación y la producción de un TFM es, ante todo, un proceso de escritura, propongo hacer de este proceso mi objeto de estudio. El texto será analizado teórica y experimentalmente a lo largo de la investigación; se convierte en un campo de pruebas en el que más que extraer conclusiones, se producen unos resultados, un perfeccionamiento de la técnica, de la herramienta, de la escritura. “Crear un formato de trabajo que permita analizar la técnica a través de la práctica, la reflexión sobre los modos de proceder, sobre los métodos” (Badiola et al., 2012, p.10).

De esta manera, el objeto de estudio no sería algo ajeno al propio estudio, sino que *objeto y estudio* coinciden -la escritura de un TFM sobre prácticas artísticas-, resultando en un texto que, lejos de renunciar a la coherencia, se produce desde un lugar diferente al texto académico tradicional: desde estrategias más propias de la producción artística, explotando su potencial como material. Al fin y al cabo, “la condición para decir cosas razonables es hablar de lo que uno ha visto, de lo que uno ha estudiado, de aquello sobre lo que uno ha pensado, y hacerlo con un tono que se alimente de ese mismo trabajo” (Rancière, 2020).

Producir un texto (un TFM) que quede inserto en las lógicas del detalle, la singularidad y la saturación que caracterizan la práctica artística. Y que queda también incluido en el ámbito académico, camuflado entre sus normativas.

Se esquiva, por tanto, la idea de un tipo de investigación artística en la que el texto sirve únicamente para justificar la existencia y valor de un objeto artístico diferente, reproduciendo la asunción de que imagen y texto dan lugar a modos diferentes de saber (quedando el segundo ligado a la explicación o transmisión de un conocimiento). Una dicotomía que no tendría sentido atendiendo a la propuesta de PROFORMA del “arte (y, concretamente, la escultura) como modo de conocimiento y comunicación”.

experiencia, conocimiento. No renunciar a la especificidad análoga ni metafórica del arte, al contrario, entenderla en su intensidad: ser semejante, saber copiar; camuflarse en cada sistema, también el textual, el referencial, el argumental; saber sus formas mejor que quienes dicen ejercerlas. Saberlas para ser su fuerza, renegando de su caricatura como hermana epistemológica sensible, libre, autónoma o disfuncional de las humanidades. Más que nada porque esa última es una imagen poderosa, pero no sabe absolutamente a nada.

Fig. 23 Fernández-Pello, 2017, p.61

Para abordar esta escritura, la operación será trasladar a la investigación el modelo de producción de PROFORMA, como una herramienta de la que servirse. Esto es, ponerse restricciones y ver qué pasa. Trasladar de manera experimental esa metodología a la producción de un TFM, y forzarle a intentar, a pesar de las trampas inevitables que realizaré, hacer mi TFM como si estuviera haciendo un ejercicio de PROFORMA. No deja de ser un ensayo, porque se ensaya un modo de hacer en el que se busca, y quizás se fomenta, el fracaso, que las cosas no salgan como una plantea en sus hipótesis iniciales.

Ese traslado es lo que realmente me interesa, servirme de los posibles (y probables) problemas, trampas o contradicciones que surjan en esa operación para conocer más sobre la escritura desde la práctica artística. Y también el pensar PROFORMA desde esa posición de incomodidad, al forzarle a hacer algo con ello para lo que no está pensado. Un estudio lateral de PROFORMA que “en tanto producción, se desarrolla hacia delante” (Badiola, Euba, Prego, 2013)¹⁶.

Si mi pregunta tiene que ver con cómo escribir sobre procesos desde la práctica artística, *escribir un TFM sobre escritura de procesos artísticos a partir de la aplicación de una técnica artística (PROFORMA)* parece ser la opción más acertada.

Así, al fin y al cabo, el objeto de estudio de mi TFM sería mi propio TFM y todo el proceso de investigación y escritura que ha conllevado.

¹⁶ Afirmación a propósito de la publicación que, al contrario que los catálogos que miraban hacia atrás recogiendo un acontecimiento pasado, se concibe como una producción artística en sí misma, capaz de lanzar nuevas problemáticas al presente.

EJERCICIO 1: TEXTO COMO MATERIAL. SOBRE PRODUCCIÓN DE MATERIALES

Introducción a la problemática

Bajo la premisa metodológica de situar la técnica en el centro, se me antoja como posibilidad la visibilización de la misma en la propia creación del texto. Hacer también visible el medio textual, volverlo opaco y pesado, liberándolo de la concepción del texto únicamente como un medio para la transmisión de un mensaje.

Al entender el texto como un material sobre el que se investiga y trabaja y la escritura como una práctica, una puede concederse el lujo de abordarlo activamente, con las manos, manejarlo, manosearlo, manipularlo.

De este modo, se produce un traslado durante la escritura: el mensaje a transmitir queda relegado a un segundo plano (se escribe sin tener nada que decir o sin fijarse en lo que se dice) y la cualidad material del texto, del medio, ocupa toda la atención. Se aborda desde sus cualidades plásticas, a través de acciones que incorporan lo corporal: mover, diseccionar, construir, transformar...

Objetivos

Cuestionar la diferencia radical tan frecuentemente asumida entre texto e imagen, al incorporar prácticas manipulativas y expresivas en la escritura. ¿Una distinción basada en la existencia de diferencias cualitativas entre ambos medios o que más bien se debe al uso que se hace de los mismos?

Analizar la producción de sentido en estos textos que carecen aparentemente de uno o que, al menos, no han sido producidos persiguiendo ese fin.

¿Qué relación guarda con lo connotativo y lo poético?

Descripción de la actividad

En este ejercicio se propone hacer una revisión y análisis de algunos de los textos que se desarrollaron en PROFORMA relacionados con esta forma de escritura que se centra en las cualidades materiales del texto.

Se describen cinco de los procedimientos utilizados y sus particularidades para cuestionar las implicaciones que estos textos plantean con relación a las problemáticas mencionadas.

En el desarrollo del Primer PROFORMA, la escritura formaba parte de los ejercicios como elemento constructivo, como un proceso “artístico” al mismo nivel que lo hacía el uso del cuerpo o de los objetos. Los textos producidos formaban parte de ese “material a organizar a través de la técnica” e, igualmente, se incluyeron en el Módulo, la exposición y la publicación.

El texto era un material más, no un medio para ilustrar un proceso. No interesaba un “escribir sobre”, sino escribir como un acto productivo y también como una práctica de conocimiento, para observar cómo funcionaba ese proceso y qué cosas se producían al “hacer texto”. Desde la reflexión sobre sus formas y su modo de escritura-producción, el texto se convierte en una herramienta más, útil para conocer cuestiones relacionadas con el arte, así como con la escritura.

La forma en la que se producen los textos en PROFORMA, y también su uso posterior, los sitúa en un lugar desde el que es posible manipularlos, diseccionarlos y conocerlos desde su materialidad, desde su potencialidad expresiva. Se recurre a estrategias o modos de proceder que desvían la atención del mensaje, no como un rechazo al significado, ya que este también construye, sino como una reivindicación del “contenedor”. Desligar el texto de su contenido, de “la transparencia del verbo” (Blasco, 2018), bloquear la transcendencia (Pujals, 1992); para destacar o atender a su opacidad y textura.

1. Usar los textos, librarse de ellos. Texto invisible.

Esta forma de escritura descrita puede producir la sensación de que la responsabilidad del autor, asociada a una voluntad expresiva, se diluye. La transmisión de un mensaje y la creación de un sentido a través del texto genera al emisor un miedo que en ocasiones paraliza. Aún presente en cualquier forma de expresión a través de la cual una se muestra al mundo, este miedo se acentúa en el texto, ligado a esa promesa de comunicación efectiva y unívoca. Sin embargo, al atender tramposamente a otras cuestiones, esa responsabilidad desaparece, ya que “ese texto sale solo, no es que yo quisiera decir eso”. El texto es el resultado de una acción diferente a la escritura. Estrategias para producir texto sin escribirlo, estrategias anti-escritura.

Jon Mikel Euba exponía una preocupación similar a propósito del ejercicio 15 “Lecture On Re:Horse”, en el que se escribe un texto que sólo sería leído mientras se traduce en directo y en voz alta a otros idiomas: “El planteamiento inicial de esta obra era generar una forma textual, evitando la idea de escritura. El texto como notación, una estrategia para liberarme de la responsabilidad que conlleva cualquier forma textual, algo para ser utilizado como partitura que no tiene realidad por sí mismo más allá de su performatividad” (Badiola et al., 2012. p.145).

“Un texto que no tiene más realidad en sí mismo que en la acción”, apuntaba Leibovici (2017, p.58) con relación a la partitura. Sin embargo, el texto del ejercicio 15 resulta aún más específico porque la acción, en este caso, es siempre la creación de una forma textual, un texto que se dice, un texto encarnado. No es una *partitura* pero tampoco es un *guión*¹⁷, ya que lo que está escrito nunca tomará forma como tal, no será “lanzado al mundo” sino que siempre permanecerá invisible. En este caso, el mecanismo de invisibilización utilizado fue la traducción de un idioma a otro. Aún significando lo mismo, el texto es otro: suena diferente, tiene diferente duración y se manifiesta con una infinidad de nuevos matices.

El ejercicio 5 “(Extractos) Entelequia” podría constituir otro ejemplo de texto invisible, ya que se explica siguiendo una lista de palabras proyectadas que han de mencionarse en el mismo orden en el que aparecen. También lo serían las notas que elaboramos para realizar una comunicación pública, o incluso las tarjetas del tabú¹⁸, aunque la operación con estas últimas es aún más interesante ya que lo que aparece escrito jamás será mencionado, se construye un texto mientras se esquivo otro.

Por último, cabe mencionar que el carácter de texto-invisible únicamente lo determina la imposición de unas *normas de uso que los definen como tal*. Sin ellas, los textos no serían diferentes a otros.

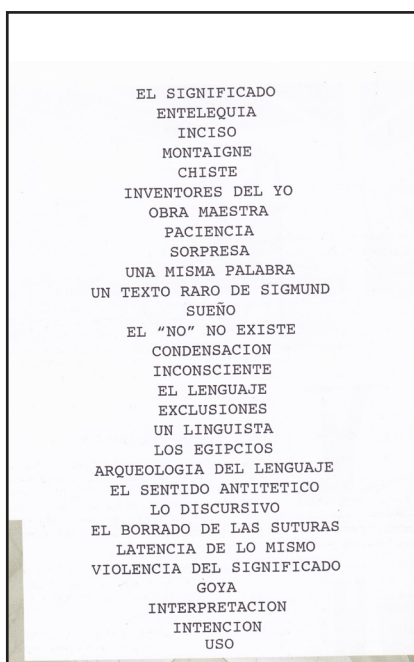


Fig. 24 Texto invisible proyectado en el ejercicio 5.

Performar el texto dio como resultado una explicación que poco explicaba, con numerosas líneas de fuga. Sin embargo, esto permitió que los participantes comprendieran mejor de qué se trataba el ejercicio. Hacer una acción para explicar una acción, la información que se gana y la que se pierde.

¹⁷ Entiendo “guión” como aquel texto que recoge los diálogos que los actores deben interpretar en una representación teatral.

¹⁸ Juego de mesa en el que un jugador debe dar pistas al resto para que adivine una palabra. Sin embargo, no puede utilizar en su descripción las palabras que aparecen en la tarjeta, denominadas “palabras tabú”.

2. Escribir hablando: texto resto del habla.

La transcripción podría considerarse otra estrategia anti-escritura que libera a quien escribe de la responsabilidad. Sucede así porque el texto escrito funciona como el registro del habla y el habla, por sus características, esquiva el compromiso de la escritura. Al hablar, una debe producir texto tan rápido que es normal que “se cometan errores” o se digan cosas que no se entiendan, porque eso se compensa con el cuerpo y la entonación. El texto, en cambio, está solo y debe servirse por sí mismo, por lo que necesita construir todo el contexto y hacer explícitas las referencias. No se admiten errores en un texto escrito porque está sumido en un proceso de revisión constante, al quedar fijado en un soporte material estable.

La palabra hablada, que tiene un tiempo diferente a la palabra escrita, posibilita la superproducción de texto, en un no retorno. El “decir sin pensar”. Al fijar ese flujo, queda un texto resto de la intención expresiva inicial.

El texto vacío del habla se llena de sentido con el cuerpo y la voz. Al ser transcrito, esto desaparece.

Dar sentido a un texto

En muchos de los ejercicios de PROFORMA, los textos se utilizaban para ser leídos de diferentes maneras de modo que se cargaban de nuevos sentidos en función de las modulaciones de la voz. En el ejercicio 11 “Doce consideraciones comunicadas a un pusilánime en cinco jornadas”, esto se evidencia al alterar la lectura partiendo de cinco premisas temáticas: intimidad, movimiento, fatiga, impedimentos externos e impedimentos internos. Estas condiciones fuerzan modulaciones, inflexiones, ritmos y tonos; el texto ha de cargar con el cuerpo y eso produce nuevas formas de experimentarlo, lo dota de nuevos sentidos.

Sin embargo, no hay una intención en cuando al sentido, sólo es cuerpo produciendo sonido.

Del mismo recurso se sirve Aimar Pérez Galí en su trabajo “Sudando el discurso”¹⁹, una conferencia performativa sobre la figura del bailarín en la que el cuerpo también habla y se incorpora al discurso, que *se baila y suda*. Este trabajo resulta igualmente pertinente en el contexto de esta investigación ya que tiene como objetivo reivindicar una posición de enunciación teórica desde la propia práctica, desde su condición como bailarín. No existe un agente externo que elabora el discurso crítico, sino que sujeto y objeto de la crítica coinciden.

“...hablaré de cómo el discurso de la danza no se legitima desde el que la practica sino desde el que la observa y la analiza, y las problemáticas que esto conlleva. Y todo esto lo puedo hacer porque soy bailarín, y mi práctica, o mi discurso, tanto físico como teórico, es atravesado por este cuerpo, que suda y habla” (Pérez Galí, 2015).

Por otro lado, este dar sentido a través de la voz puede realizarse, ahora sí, de manera provocada y consciente con el objetivo de generar un sentido concreto utilizando un determinado tono de la enunciación, la convicción o una predisposición subjetiva. En el ejercicio 5 “(Extractos) Entelequia”, un texto manipulado que ha perdido significación ha de ser leído utilizando diferentes tonos (taxativo, meditabundo, declarativo...) e intentando mantener una especie de reverberación de sentido. Según la convicción con la que cada participante leyó el texto, este, a pesar de “no tener sentido”, fue verdaderamente significativo. Carlos Fernández-Pello (2017, p.18) recupera la *Performance Theory* de Richard Schechner²⁰ para hablar de la cualidad sensible del lenguaje, como ese conjunto de sonoridades o ritmos que, sin contenido verbal informativo permiten comunicar una intención: “Los hechos no son sino excrecencias de la asimbolía del texto y reaparece esa experiencia cognitiva que es contagio espacial y formal. Sin significado, pero con sentido”.

Quitar sentido a un texto

A propósito de este tipo de prácticas que transforman un texto a partir de su lectura en voz alta, Ixiar Rozas (2018, p.36) propone el concepto de *paratexto* que “nos sitúa en un contexto de producción de piezas artísticas que traspasan lo textual -la vista- para desplazarse a lo sonoro -la escucha-; a una escritura desplazada, en este caso, hacia una oralidad que pone el cuerpo a la escucha”.

Partiendo de esta definición, en la transcripción ocurriría lo contrario: el sonido queda convertido en texto. Hay una oralidad des-



Fig. 25 Ejercicio 11: impedimentos internos
Fig. 26 *Sudando el discurso*, Aimar Pérez Galí

¹⁹ En este trabajo, el bailarín ejecuta una coreografía mientras recita un texto, escrito por él mismo, en el que aborda las problemáticas relacionadas con la posición subalterna que ha ocupado la figura del bailarín dentro del cuerpo teórico construido por la crítica. En lugar de mantenerse como un sujeto pasivo sobre el que se escribe, Pérez Galí construye su discurso desde el movimiento y cansancio del cuerpo. Ahora, es la danza la que habla de la danza.

²⁰ Schechner centra su teoría en la importancia de la función fática del lenguaje en la comunicación, aquella que sin ser transmisora de información verbal facilita el contacto social y da continuidad al mensaje. Así, analiza obras teatrales en las que los personajes hablan en idiomas inventados.

El texto resultante puede resultar en ocasiones “insostenible” o parecer falto de esqueleto. Un texto con huecos y espacios, compuesto por un entramado de líneas de fuga y adiciones de aforismos de naturaleza sentenciosa (sin la duda del cuerpo, todo parece afirmativo). Podría parecer que se realiza el ejercicio contrario al que proponía Fernández-Savater: pasar los signos, sin las intensidades. Sin embargo, hay algo en esos signos deshechos que atenta contra sí mismo, contra el propio mensaje, al convivir con esa presencia invisible de la oralidad que lo produjo. Un texto que se vuelve opaco y que reclama la atención.

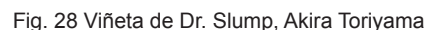
En el ejercicio 13, “Lo que el signo esconde”, se elabora una partitura que se sirve del tratamiento expresivo del texto desde el punto de vista gráfico. En el ejercicio, una cuadrícula dibujada en el suelo será recorrida por once personas siguiendo unas pautas de movimiento mientras recitan un texto que han memorizado previamente. Según el lugar que ocupen en ella, su recitado se verá modificado en función de las variables de intensidad de la voz -susurro o voz alta- o de velocidad de la dicción -rápida o lenta-; variables situadas espacialmente en los cuatro extremos de la cuadrícula. En el texto-partitura, se ha representado la cuadrícula espacial y los textos se han manipulado en su tamaño de fuente, alargando o encogiéndolo el cuerpo de texto. La intensidad como una dimensión vertical y la velocidad como una horizontal. Esta operación pretende espacializar y corporizar el texto, un texto cuyo interés informativo se pierde, ya que funciona como representación de una acción, el habla, con las cualidades que le son propias.

Esta morfología de la conversación, la representación por escrito de las cualidades sonoras, también puede conseguirse gracias a los signos de puntuación del lenguaje escrito, signos que intentan representar la cualidad temporal del discurso. También el tamaño o tipo de letra aportan información sonora, acerca de las emociones o los tonos que adopta el sujeto emisor, como ocurre en los comics o fotonovelas.

*Nueva clase ajajá no nueva qué va rodillar rodillar de añeja tajada de añejo ni poco tampoco.*²¹

Por último, quedaría la ortografía, el conjunto normas que regulan la escritura. Al transcribir, una también puede decidir si cumplirlas o no. Esta decisión es fundamental en los dictados escolares, que podrían considerarse la forma normotípica de transcripción en la que únicamente se atiende a la correcta aplicación de unas normas generales a ese contexto particular de escritura.

Fig. 27 Ejercicio 13: la acción en el papel.



Escribir a máquina

Para ser consciente de la amplitud y el impacto de las decisiones que se toman durante el texto-transcripción, se puede recurrir al uso de las herramientas digitales, a un otro que transcribe sin consciencia ni responsabilidad. Las transcripciones automáticas se convierten en una estrategia fundamental para la superproducción de material-texto, con el que operar (o no) después. Al registrar únicamente aquellos sonidos reconocidos como palabra, la voz se mecaniza diluyéndose aquella morfología conversacional.

Como parte de la presentación de mi investigación para una asignatura del máster, produje un texto siguiendo esta estrategia, de modo que ese contar mi investigación creó un material-texto útil para la misma. Durante los 10 minutos “reglamentarios” de la presentación, explicaba mi trabajo siguiendo un guión mientras se iba registrando automáticamente como texto.

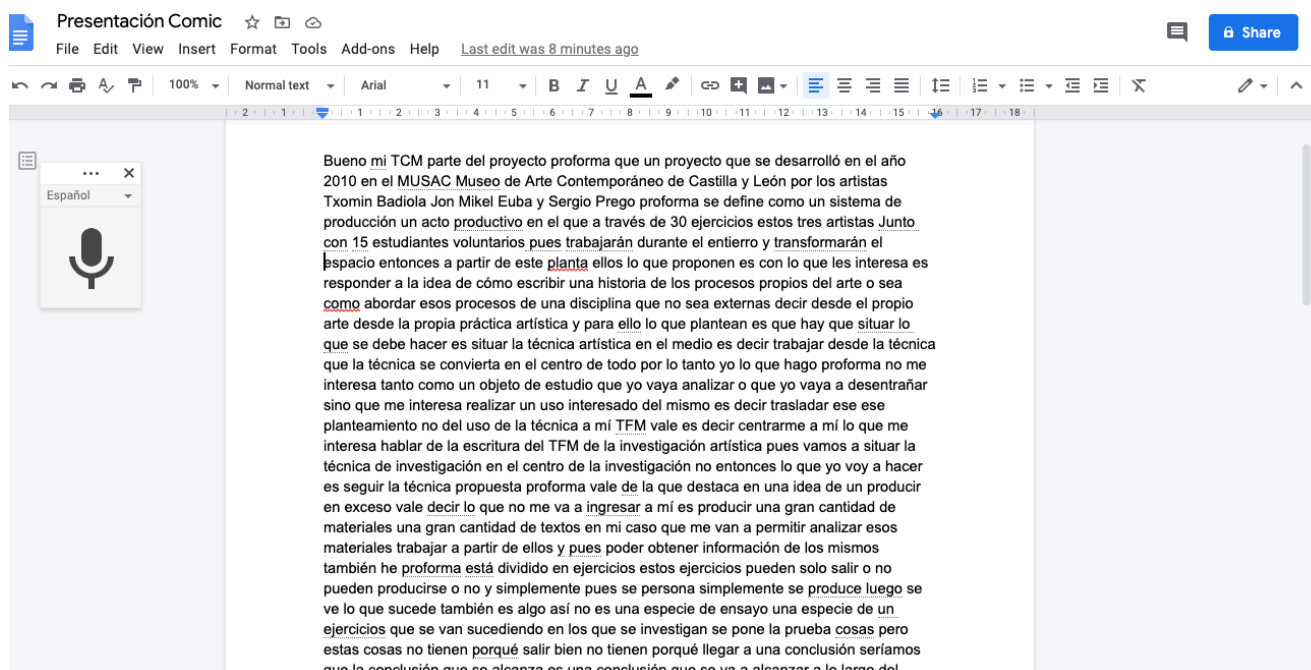


Fig. 29 Transcripción mecanizada para la presentación de la asignatura de *Lenguajes del Comic y Diseño Gráfico Contemporáneo*.

Quisiera aprovechar esta puesta en común para producir. (...) Si hoy aquí voy a producir algo, tendré que pensar cuál va a ser la metodología para conseguirlo, cuál va a ser la técnica. ¿Voy a hablar de producción o voy a producir algo?

PROFORMA
DEFINICIÓN
PLANTEAMIENTO
USO INTERESADO
UNA TÉCNICA
TRASLADO
EJERCICIO
PRODUCIR EN EXCESO
LO HECHO
RESULTADOS
ESCRITURA
HERRAMIENTA
INCOMODIDAD
ERROR
OTRA RAZÓN
LECTURA
ESTRUCTURA TEXTUAL
CAPÍTULO
DESDE EL TEXTO
ACUMULACIÓN
REVISIÓN

Ante la oportunidad o necesidad de contar mi investigación entendida como proceso, propongo aprovechar el espacio para seguir produciendo un texto que me permita contar un proceso y que funcione como material nuevo. Por ello, la presentación de este ejercicio cobra un carácter especial ya que, en su propia puesta en escena, ejemplifica buena parte de lo que con él se pretendía. Se proyectará un listado de palabras que serán utilizadas como partitura para así ir improvisando un texto que será automáticamente transcrito gracias a un procesador de textos online. Se pretende así que el texto producido responda a una doble transformación y dé cuenta de ello. Por un lado, por estar encarnado en una dimensión inconsciente-corporal, pretendo adquirir casi un carácter de pronunciamiento que produzca un entramado de líneas de fuga que nada expliquen. Del mismo modo, al tratar los textos desde la transcripción automática, se permite y asume la posibilidad del error o la modificación del sentido original del texto. Pretendo crear un texto que, desde la performatividad u oralidad y desde la mecanización, progresivamente pierda su significación a la vez que se carga de un sentido intraducible pero resonante.

PROCESAR UN TEXTO, HACERLE COSAS^[*]

SOBRE HACER ALGO NUEVO SIN DEJAR DE HACER LO QUE SE HA HECHO DESDE HACE AÑOS. // SOBRE HACER OTRA COSA CUANDO DEBE HACER UNA PRESENTACIÓN. // SOBRE PERMITIRSE UNA FUGAZ INCURSIÓN EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DESDE OTRO LUGAR. // SOBRE CONTAR UN PROCESO. // SOBRE CONTAR UN PROCESO ANTES DE SER HECHO. // SOBRE PRODUCIR UN TEXTO PARA HABLAR DE PRODUCCIÓN TEXTUAL. // UNA SERIE DE LISTAS Y UNA DESCRIPCIÓN TÉCNICA QUE DAN CUENTA DE UNA PRESENTACIÓN.

Necesidades técnicas:

- Un proyector con la imagen de la lista de palabras proyectada.
- Un ordenador portátil con las siguientes pantallas abiertas y vistas a la vez: la imagen con la lista de palabras, un temporizador con los diez minutos marcados y un procesador de texto que tenga transcripción de audio simultánea.
- Un grupo de gente que escuche.
- Unos minutos antes y unos minutos después.

Premisas marcadas:

- Hablar durante diez minutos sin pausas.
- Incluir los conceptos que aparecen en la lista en el orden marcado. Si algo no se menciona, ya no se puede volver a ello. Hablar y escribir en un sólo sentido.
- Responder al objetivo de la presentación: la explicación de un trabajo para una asignatura.
- Producir un texto sin tener que teclearlo.
- No alterar la forma de contar por el hecho de estar haciendo este ejercicio (no especificar nada, sólo contar).

Cosas que se pretende producir:

- Producir un texto.
- Producir un texto con duración.
- Producir errores en un texto. De la imagen al cuerpo, del cuerpo a la máquina.
- Producir material de trabajo.
- Producir una atención diferente por la variedad que produce una intervención de este tipo en un contexto en el que apenas suceden cosas.
- Producir una atención que se centre más en lo que se está haciendo que en lo que se está diciendo.

Algo de lo poético se vislumbra aquí, entrevista como violencia practicada al lenguaje, o dicho de otro modo, como compensación o revancha contra la violencia practicada por el lenguaje cuando nos obliga y nos somete dentro de la dinámica del significado.

[*] Instrucciones técnicas diseñadas siguiendo el modelo desarrollado por Miren Jaio en su tesis doctoral (2017)

Fig. 30 Partitura maquetada de la acción.

09/02/10

ANTES DE RE-HORSE (Habitación 111. Hotel Tryp, León 16:51h-17:30h)

Es martes 9 de febrero y he venido al Musac de León, invitada por Jon Mikel a participar en uno de los ejercicios propuestos dentro de Proforma.

Esta parte es en cierta forma trampa, no entra dentro de lo acordado, aunque como decía Jon Mikel hace una hora en la comida, está bien crear unas reglas del juego para luego poder romperlas de manera sistemática¹. Mi experiencia como parte de Re-horse² ha estado llena de normas y contratos cumplidos y firmados³ y, más tarde, sistemáticamente rotos:

Hace dos años comencé a realizar entrevistas a gente elegida por Jon Mikel entre los asistentes a los distintos Re-horse que se han hecho a lo largo de estos años. La condición era que yo siguiera haciendo entrevistas a gente que asistiera a Re-horse, porque Re-horse continuaría haciéndose hasta el infinito. Durante todo ese tiempo, no podría asistir a Re-horse más que por persona interpuesta, a través de los relatos de la gente. Aquí he de decir que ser parte de re-horse como entrevistadora transcritora ha sido uno de los trabajos que más placer me ha dado en mucho tiempo.

La primera en romper el acuerdo fui yo. Hace un año, le llamé a Jon Mikel: no podía seguir haciendo entrevistas y transcribiéndolas. Había pasado una temporada de trabajo bestial y de pronto todo se me caía encima y la perspectiva de verme entrevistando y transcribiendo Re-horse hasta los 82 (quince años más que los previstos por Zapatero para la jubilación) me aterrizaba. Lo que hasta entonces había sido puro placer, ya no lo era.

El segundo en romper el acuerdo fue Jon Mikel. Hace unas semanas, Jon Mikel me llamó: la prohibición de ver Re-horse se rompía y estaba invitada a presenciarlo. A cambio se me pide algo que me da pánico: escribir un texto en tiempo real y entregarlo.

Eso es lo que entendí hace unas semanas. Luego hablé por teléfono con Jon Mikel hace unos días y entendí otra cosa: lo que me pedía era una presentación oral, para la cual he estado tomando notas y, en cierto modo, entrenando, que haré mañana, no hoy (con lo cual tengo toda la noche para pensar qué estructura darle). A la hora de la comida, Jon Mikel me ha dicho que no, que lo que me pide es lo que entendí hace unas semanas, no lo que quise entender más tarde. Interpreto esta mala interpretación mía como una especie de auto-sabotaje, una manera de ser fiel a lo que se requiere de mí, que es someterme a unas imposiciones en tiempo real. Es decir, no escribir nada más que estas notas previas.

No me da tiempo de explicar por qué me da pánico escribir en directo y qué relación tiene con la edición, la escritura y la percepción del tiempo.

LA GENTE. LA MESA A LA HORA DE LA COMIDA. NO LLEVO LAS LENTILLAS PUESTAS. TODOS BORROSOS. Tanto proyectar, tanto proyectar e identificar a todos los elementos en el espacio y el tiempo en relación a mí (eso lo tengo apuntado a mano en algún lado, bien puesto), luego resulta que lo veo todo borroso.

¹ "Se establecen determinados límites porque es necesario violar límites" (esto ya lo tenía preparado, es de Bertolt Brecht, a propósito de, cito a Didi-Huberman, "una sensación de desorden sería pues es el paso obligado de toda dialéctica del montaje". Cuando las imágenes toman posición. Pág. 114.

² He sido agente instrumental a lo largo de una parte del proceso desde hace dos años. Digo instrumental en el mismo sentido en el que también lo han sido algunos caballos, cámaras, fotógrafos, público y otros. Mi trabajo ha sido actuar de tubo.

³ El primer contrato se previó a Re-horse. En 2007 tenía que escribir un texto sobre la obra de Jon Mikel en la colección del MUSAC para un catálogo. La idea de que él leyera el texto (un texto que, estaba segura, no estaría a la altura de su trabajo) me tenía atormentada. Para literalmente, desatacarme de mi bloqueo, Jon Mikel me propuso firmar un contrato por el cual yo me comprometía a escribir el texto y él se comprometía a no leerlo. Redactamos el texto y lo firmamos. Pedíaba la firma del texto que nos sacó las fotos que aquí adjunto. Esa temporada ese texto había perdido literalmente su firma (fue un día al banco y se dio cuenta de que ya no la tenía) pero, hasta el momento, el contrato se ha cumplido. Tras ese primer acuerdo o contrato han venido otros.

PROFORMA. DE UNA CONVERSACIÓN CON LEIRE. HA VUELTO DE LONDRES DEL CURSO CARGADA DE PILAS. HA SACADO EL ASUNTO DE LA FORMA. LE HAN DICHO "WE KNOW NOTHING ABOUT FORM".

17:59h

En la sala, esperando a que entre el caballo. Todos están nerviosos.

PRIMER RE-HORSE. Descripción de mis reacciones

ELEMENTOS CON LOS QUE CONTABA:

- La partitura. Yo sé cuál es.

ELEMENTOS INESPERADOS:

- Entra un viento frío del acceso por el que ha de entrar el caballo y el papel negro de fondo se mueve y hace ruido.
- El caballo está nervioso y tiene la polla fuera. Parece un trozo de carne sanguinolenta.
- El público no es extranjero, habla en castellano, es en general muy mayor y no pertenece al mundo del arte.
- Hay más luz.
- El audio es más bajo de lo que pensaba. Se escucha más a la gente que la música. Hay ruido, el de las salidas de aire.
- El caballo mea.
- Hay cámaras todo el rato.
- Hay más pantallas que las que originalmente pensaba que iba a haber. Están las pantallas de los portátiles con la proyección de la RAI que los dos cámaras tienen como referencia en sus movimientos.
- El caballo relincha.
- No tengo la película de la Velvet, como esperaba, al fondo de todo. Es justo lo que tengo a mi derecha. SE ROMPEN LAS JERARQUÍAS Y ÓRDENES VISUALES Y ESPACIALES DE AQUELLO CON LO QUE VENÍA. VENGO CARGADA DE UNA IMAGEN CONSTRUIDA A PARTIR DE OTRAS IMÁGENES, ME ENCUENTRO CON QUE ESTOY DENTRO DEL ESPACIO Y ME CUESTA ENTENDER.
- El caballo no para de relinchar. Es un animal viejo. El amo le sacude y mientras lo hace el caballo se agita y suelta piel o pelo. Come, ¿pienso?
- Sube el audio.

18:15h

Me cambio de lugar. Ahora lo entiendo mejor, lo entiendo mejor en relación con lo que (el caballo relincha, a veces... sus relinchos me ponen nerviosa, porque estoy nerviosa y todo el mundo lo está... pienso que al final sus relinchos entrarán en el resto y no me aterrorizarán como ahora... me noto emocionalmente, uf, cargada. Los sonidos me afectan: el mantra de la música, los chasquidos de las cámaras, los relinchos continuos y el caballo que tuerce la "textur" (?) y nos mira).

Todo es simultáneo y creo que no tendré tiempo de entrar. Si escribo, no podré entrar.

Quiero la experiencia, no esta distancia... Me preocupa.

Sale en la pantalla el hijo de Nico y Alain Delon. No es la primera vez que le veo en una película. Me cuenta el otro día Dani que fueron sus abuelos paternos los que le criaron. Alain Delon se enfadó con su familia por ello. La relación no era buena. Eran una familia humilde. Todo salía en Nico Icon (palíndromo). Ahí está ella dándole a la pandereta. Tres señoras, no, cinco señoras y dos maridos jubilados se levantan de las sillas y salen. Sale más gente. Acaba de entrar una mujer con sus hijos llegados del colegio.

Los dos cámaras. Jon Mikel no está a la cámara sino, como en Kill Them All, dirigiendo a los cámaras. Los cámaras rotan cada 20 minutos, me dice Txomin. El dueño del caballo bosteza. Hace tiempo que el caballo no... estaba escribiendo que el caballo no relincha pero mientras lo hacía, lo ha hecho. No es posible intentar transcribir en tiempo real. LA

Miren Jaio Reescribiendo Re-Horse

ESCRITURA Y LA EXPERIENCIA, LA SIMULTANEIDAD, NO PUEDE SER / PUEDEN SER.

Hay un momento en que la cámara de la grabación original de la Velvet se agita. Miro a los cámaras: ahora entiendo el aspecto físico del que hablaban Inazio y Jon Mikel. En algún momento, con el zoom y esos movimientos, todo lo es: podrían ser guitarristas haciendo un punteo en un concierto. El movimiento también tiene algo, como los movimientos de los guitarristas de rock, de masturbatorio. No sólo siguen los movimientos de la cámara. También siguen el ritmo de la música.

Relincho de nuevo y al caballo, ya se me había olvidado, le vuelve a salir la polla. El caballo es, como el de la canción de Julio, viejo. Mucha intensidad. El caballo vuelve a girar hacia nosotros la cabeza y relincha. No sé cómo integrar esto. No es, como me comentaban los entrevistados y me comentaba Jon Mikel cuando me hablaba de lo que buscaba, un caballo tranquilo y una situación estática. Aquí todo se mueve y vibra. El novio de Jaël me hablaba de la fisicidad de la presencia del caballo en Amsterdam. Me dijo que cababa y la mierda humeaba, pero que el caballo lo hacía todo "very gently".

En la pantalla del portátil, el hijo de Nico con su camiseta a rayas. Junto a la pantalla, Carlos con jersey rayas. En la cuadrícula, el caballo: las bridas son a rayas verdes y amarillas. Su dueño que le sujeta de las bridas lleva un jersey verde con rombos amarillos. En la pantalla, el color amarillo brilla.

El caballo relincha con el mantra de la velvet de fondo. Mea desde esa polla tan vieja y tan rara que le cuelga. Jon Mikel habla con el dueño. Éste se ríe. Todo es muy dramático... para mí. Jon Mikel y Sergio despliegan una alfombra junto a la cuadrícula. El caballo adquiere una centralidad dramática. Relincha y agita la cola y con ella golpea la cuadrícula y le sale del cuerpo, no sé, polvo antiguo, pelos. Es un *tableaux vivant* en el sentido literal de la palabra. Yo me lo esperaba todo quieto y detenido, como una naturaleza muerta. Ahora, en la pantalla de la RAI, es Maureen Tucker con camiseta a rayas.

El caballo sale a la alfombra. Lou Reed y el resto también. Entra gente que saca fotos en la pantalla de la RAI. Lorea y Jon Mikel entran en cámara como los de la Rai Tre. El caballo y su dueño han cambiado de posición.

- ALGO QUE NO ESPERABA Y DESCONOCÍA. Al final, cuando termina el ensayo de la Velvet, Jon Mikel vuelve alguno de los focos que van dirigidos a la cuadrícula sobre la zona de la alfombra. Ahí están colocados algunos del taller, las dos cámaras se dirigen a ellos. Me gusta mucho cómo quedan en la pantalla una chica rubia y su jersey de colores. Todos deambulan siguiendo la partitura.
- Termina la primera performance y el caballo sigue agitado y relinchando. Txomin me cuenta que el dueño le ha dicho a Jon Mikel que no se responsabiliza de que al caballo le dé algo. Txomin dice: "irrumpe lo real". Salen el caballo y el dueño. Huele a mierda de caballo. Se oyen los relinchos del caballo en el patio. Sigo teniendo ganas de llorar (como antes, aunque me ha dado vergüenza decirlo). Irrumpe lo real.

SEGUNDO RE-HORSE

Para este segundo re-horse no tenía modelo. Iba a hablar de mi proyección de la estructura re-horse sobre la estructura grupal y procesual de Proforma. Luego ha venido re-horse, the real McCoy, y no he necesitado excusas ni coartadas.

Jon Mikel confirma: no ha sido el dueño el que ha recomendado sacar al caballo. Ha sido alguien del público que trabaja en una revista de caballos. El dueño ha dicho que al caballo no le pasa nada, que reacciona así porque no está castrado. En cualquier caso, así termina todo hoy.

Conclusiones de hoy: he terminado como si me hubieran cargado emocionalmente en una central nuclear. No esperaba esto. Me ha perturbado y emocionado muchísimo. No esperaba

algo intenso. Los entrevistados habían hablado de intensidad en otros términos (y otros grados). Jon Mikel me confirma: nunca había sucedido algo así.

*Saco de la carpeta lo que he venido leyendo en el tren. Es un texto que he traído por pura casualidad (hablando el viernes sobre su proyecto sobre animalidad con Oier, luego el sábado con Olatz, recién parida y con Laga colgada de la teta, me habla de animalidad y de Vanessa Lemm. Tiene un libro titulado "Animality, Creativity and Historicity". El texto que he descargado se titula "Nietzsche y el olvido del animal" y en él he dado claves de cosas en las que estoy pensando últimamente (tiempo, historicidad, memoria, percepción) y en las que ha influido mucho todo el proceso de re-horse. Lo que no me esperaba es que la animalidad creativa iba a aparecer hoy y así.

Miren Jaio Reescribiendo Re-horse.

Fig. 32. Miren Jaio Reescribiendo Re:horse. Registro escrito del ejercicio 1.

Registro escrito equipo 1.

C- Sus manías, su guitarra, su técnica fuera.
I- Sé autónomo, coge tu el rotu, vosotros sabéis más de rotus, yo voy a dirigir.
N- Alerta, cara de placer.
G- Para un lado y para el otro, izquierda-derecha.
P- Se pierden escribiendo en el póster la canción.
O- Contoneo, lo marca.
L- Ayuda con la letra siendo su voz la que sale por el micro.
C- No canta, pasa.
J.M- Cierra los ojos, disfruta, sus rodillas bajan.
P- Se incorpora al grupo con ganas de cantar.
I- Entra la batería, se pide exactitud.
C- Por fin tiene la guitarra, toca algo.
C- Se anima a cantar, su expresión es peculiar.
P- Sin miedos.
X- No se suelta.
L- Discreta y con la letra.
I.O- No se la escucha.
P- Pilla los impases como nadie, el los dirige.
I- Empieza a estar bien luego, verrugas.
I- Lo sigue a través del movimiento del brazo de P.
P- Versionea PROFORMA.
P- Jonas Brothers
P- Flipa.

Registro escrito equipo 2.

10:47
Txomin explica el ejercicio, todos escuchan atentamente. Sergio y Ion empiezan a manipular cables y trípodes, David también. Sahatsa, Alejandra y Luis buscan su función. Sara y yo tenemos un cometido claro, sacar fotos y escribir. Creo que nuestra mirada les incomoda. Me estoy acordando del primer día de PROFORMA en el que Txomin hablaba de que teníamos que mantener siempre cierta tensión. Con esta fórmula desde luego que se consigue.
11:00
Los chicos cargan pesos y las chicas miran un poco descolocadas.
11:05
Txomin vuelve a dar explicaciones. Alejandra y Sahatsa hacen preguntas. Ahora cada uno tiene una carpeta para no sé qué.

Fig. 33. Registros escritos del ejercicio 9. Una misma acción, dos tipos de registro.

Sin embargo, existe una diferencia entre los registros de PROFORMA y estas notas relacionada con el contenido del registro: no es lo mismo tomar notas de cómo alguien se mueve que de lo que alguien dice. En este sentido, los registros de PROFORMA casi siempre tenían que ver con describir acciones físicas o el entorno.

Además, muchos de ellos tenían como premisa escribir sólo acerca de un elemento de la acción, sin mencionar lo que estaba sucediendo alrededor. El efecto de esta restricción se expresaba con más claridad cuando ese elemento no cambiaba en el tiempo. Al registrarlo, el contenido del texto se convierte en una descripción de sus formas, de su superficie, sin que pasase nada, sin verbo. En este caso, no hay conceptos clave sino que el texto producido se llena de inflexiones, fracturas y comentarios ya que, aún sin poder decir nada, se está obligado a decir. Escribir sin contenido, pero estar escribiendo.

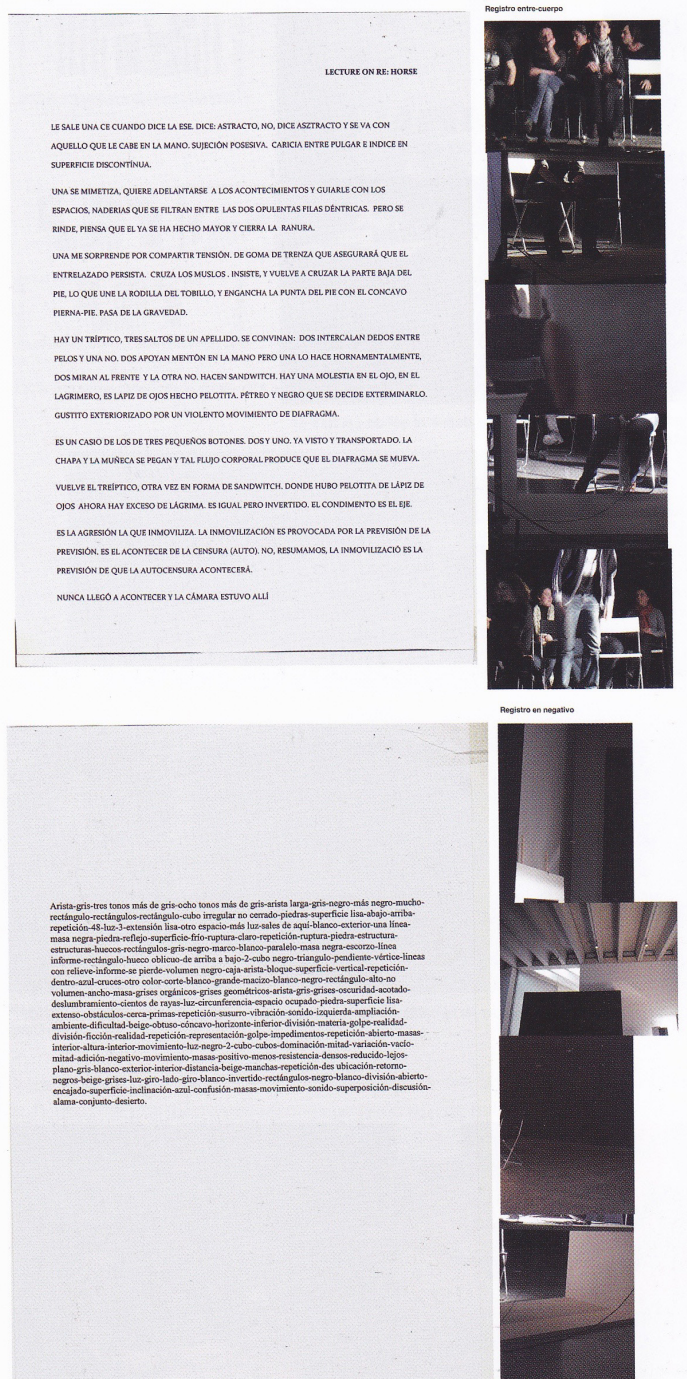


Fig. 34 Registros escritos y fotográficos del ejercicio 15. Registrar sólo una parte de la acción: "registro entre cuerpos" y "registro en negativo"

4. La entelequia

El ejercicio 5 “(Extractos) Entelequia” parte del paradójico significado del término “entelequia”, que alude a dos cuestiones contradictorias entre sí [fig.36], para proponerse “pervertir el sentido general de dos textos a partir de un uso abusivo de los sinónimos y de traducciones con traductores automáticos” (Badiola et al., 2012, p.60). Un fragmento se irá transformando mediante la sustitución de palabras por otras semánticamente equivalentes. Tras las sucesivas transformaciones, el resultado es un texto que, aún manteniendo prácticamente su estructura intacta, ha perdido todas las palabras originales. Ya no tiene sentido en su literalidad y resulta difícil comprender su significado. Sin embargo, esas incógnitas que ahora plagan el texto le confieren cierta resonancia poética.

En este caso, la operación que se produce es una disección del texto en sus partes. Se manipulan e intercambian sus unidades y, consecuentemente, las relaciones que existen entre ellas. Como resultado, la linealidad del texto se interrumpe por numerosas líneas de fuga que impiden una lectura continuada y las palabras quedan convertidas en signos que flotan en un texto, incapaces de producir una coherencia de sentido.

Introducción a una problemática

Entelequia es un término que designa dos cuestiones contradictorias entre sí:

- a) Cosa real que lleva en sí el principio de su acción y que tiende por sí misma a su fin propio. Cierta estado o tipo de existencia en el que una cosa está trabajando activamente en sí misma.
- b) Una mera abstracción sin fundamento. Cosa irreal, que no puede existir en la realidad.

Resulta extraño pensar que un mismo nombre pueda designar algo y su contrario. Para una conciencia racionalmente estructurada a partir de exclusiones, se trata de una anomalía que se soporta sólo categorizándola en figuras como la paradoja. Sin embargo tanto el psicoanalista como el artista conocen este proceder del lenguaje por su necesaria familiaridad con los procesos inconscientes.

Fig. 35 Resultado de la transformación textual en el ejercicio 5.

Fig. 36 Introducción a una problemática.

De una manera similar aborda María Salgado la escritura en su “Catálogo de pre-viva voz para cualquier posible situación” (2016), una obra destinada a ser transmitida diariamente por la megafonía de la playa de la Concha, en San Sebastián. Para realizar esta pieza, la artista selecciona un conjunto de sintagmas clasificados según su función (números, verbos, nombres propios, adjetivos...) que son grabados y, posteriormente, combinados y reordenados produciendo un texto diferente cada día, siguiendo el esquema sonoro de los habituales mensajes informativos que sonaban en la playa. Sin embargo, lejos de informar, estos nuevos textos sugerían unas imágenes difícilmente probables.

Estas formas de enfrentarse a la escritura recuerdan a la *Littérature à contraintes* (con restricciones) que el grupo francés de experimentación literaria Oulipo defendió en los años sesenta. Un proceso de escritura basado en la autoimposición de restricciones que atendían a la forma de las palabras, sus letras, las combinaciones posibles entre ellas, su distribución en el texto... Lo curioso es que estos ejemplos de manipulación o intervención que pudieran parecer “anti-textual” (por alterar el sentido original del texto como canal expresivo) se hace partiendo de las propias reglas del lenguaje, las que codifican los significados y acepciones de las palabras o pautan la función sintáctica que adquiere cada una dentro de la oración. Palabras que, tal y como queda evidenciado, no poseen un significado inalterable en sí mismas como unidad, sino que cobran sentido en función de aquello que se encuentra a su alrededor.

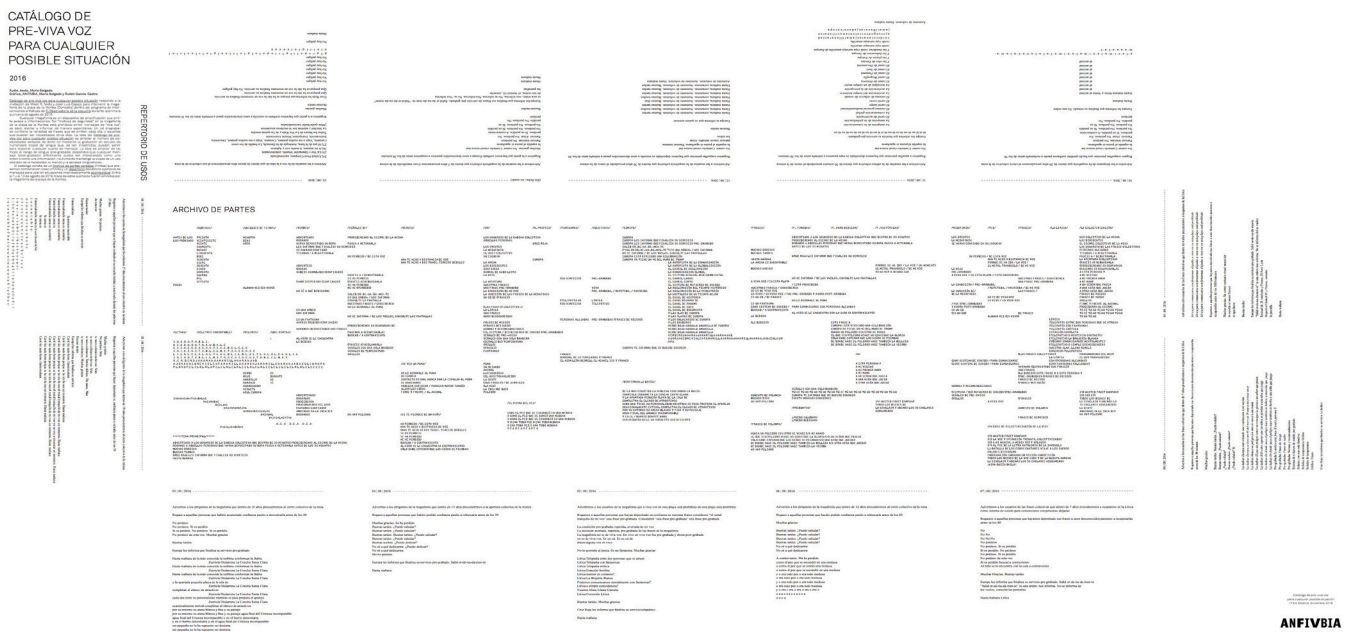


Fig. 37 Catálogo de pre-viva voz para cualquier posible situación (2016) María Salgado. Imagen-texto concebida para ser libremente ampliada y explorada desde <https://cargocollective.com/anfivbia/CATALOGO-DE-PRE-VIVA-VOZ-PARA-CUALQUIER-POSIBLE-SITUACION-2016>.

5. El texto-montaje

Producir texto evitando la idea de escritura como producción lineal también puede realizarse desde el uso de otros textos que no son propios, de modo que la forma textual surge del montaje de estos materiales.

En el ejercicio 13, “Lo que el signo esconde”, se utiliza como guión un texto creado a partir de la recolección a lo largo del tiempo de frases que poseían “algún tipo de intensidad” en forma de listado. Al concluir esa etapa acumulativa, se elaboraron “unos bloques textuales (...) generados según *afinidades intensivas*” (Badiola et al., 2012, p.128). Igualmente, en el ejercicio 25, “12 estaciones (6 años mayor que mi padre)”, el proceso de creación del texto fue prácticamente idéntico: “los textos habían sido compuestos por fragmentos procedentes de fuentes muy diversas, intentando que existiera un *vínculo de significancia* entre ellas” (Badiola et al., 2012, p.233).

Resultan llamativos los dos motivos diferentes expuestos para la selección de los fragmentos: la intensidad y la significancia. Revisando los textos con esta doble cualidad en mente, el primero funciona como una sucesión de imágenes, de destellos de afirmaciones, mientras que en el segundo parece llegar a extraerse cierto desarrollo lineal y narrativo entre las diferentes frases que se suceden.

En cualquier caso, estas diferencias se desdibujan al atender a lo que comparten: el sentido del texto surge del choque, o del acompañamiento, de diferentes imágenes-texto (ya que cada fragmento funciona como una unidad) que reverberan entre sí.

Esta escritura por montaje (Fernández-Polanco, 2013), presente ya desde el poema dadaísta de Tzara²², se basa en la articulación de fragmentos de texto. Una práctica que recuerda al recurso artístico del *assemblage* consistente en forzar signos procedentes de diferentes contextos a convivir en una nueva estructura compartida. Esta forma de proceder tiene que ver con la estrategia que Txomin Badiola denomina “mala forma”:

“una forma incompleta, defectuosa, carencial y al mismo tiempo exuberante y desbordada, basada en una técnica cuya actividad principal consistía en «coleccionar» signos, retener imágenes gráficas, sonidos, discursos, actitudes, sensaciones espaciales, personas, palabras, etcétera, a la espera que se produjera una fricción que desencadenase una relación de necesidad entre ellos. La obra consistiría en la puesta en juego de esa relación” (Badiola, 2016, p.117).

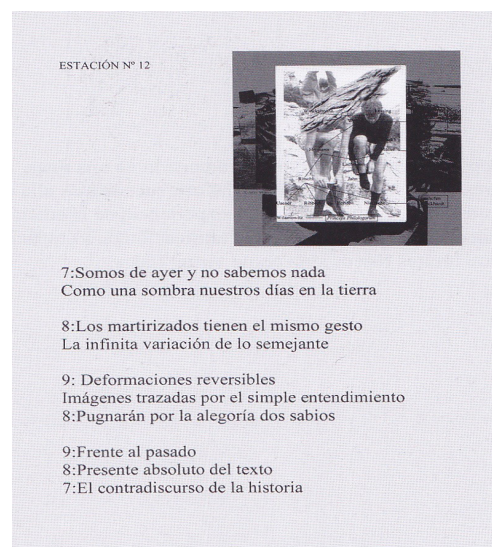
Lo mismo ocurría en este “mal-texto” analizado: los signos que se coleccionan, los elementos en fricción, serían los fragmentos que se cargan de unos sentidos u otros según el lugar que ocupan, según los elementos que se sitúan a su alrededor. Unos textos que funcionan ya como imágenes que se afectan entre ellas, produciendo esta forma textual insatisfecha y en desequilibrio, imposible de “dar salida, más o menos transparente, a un contenido preestablecido” (Badiola, 2019, p.70).

Así visto, estos textos-montaje serían contrarios a los textos informativos y, concretamente, a los textos académicos, que inciden en la importancia de la novedad. Sin embargo, Kenneth Goldsmith (2011) ha propuesto la escritura no-creativa (“Uncreative Writing”), coherente con las prácticas actuales presentes en el uso de Internet y otras herramientas digitales. Si la copia, la edición, el *remix* o la apropiación son parte del uso habitual que se hace de la información en la contemporaneidad, considera absurdo seguir defendiendo que el valor de novedad radique únicamente en una escritura lineal e inédita. Reivindica la “escritura no-creativa” como aquella que se sirve del lenguaje como un material a manipular, a través del *copypaste* y de la *re-utilización*²³ de los textos, incidiendo en el potencial creativo que guarda el conjunto de decisiones, a veces inconscientes, que se dan durante la

8
ESPEJO DE LO REAL HUELLA DE LO REAL
EL OCASO DE LA CULTURA
Y LA APARICIÓN DE LAS FORMAS
PERPETUO DESEO DE VERIFICACIÓN
NOSTALGIA DEL DESATINO HUMANO
TODO CAMBIA SI YO CAMBIO
LA ILUSIÓN ES CIERTAMENTE
EL PRIMERO DE LOS PLACERES

9
FIGURA QUE SURGES
EN ÁMBITOS INCONEXOS
DE LAS PARTES MALDITAS
ABRAZO TU NOMBRE
VÍNCULO AMOROSO DE LO MÁS ALEJADO
Y LO MÁS DIFERENTE
ERES INCESANTE Y FATAL
DISPONIBILIDAD SIN ABUSO
LA DOMA DEL CENTAURO

10
INVERTIR LA RELACIÓN
ENTRE AFIRMACIÓN Y NEGACIÓN
HACER DE NOSOTROS MISMOS
LAS SOMBRAS CONDENADAS
DE ESAS LUCES MÁS INTENSAS
LOS CÍRCULOS CONCÉNTRICOS
DE LAS AFINIDADES ELECTIVAS
EL OBJETO DE NUESTRA PROPIA
FRUSTRACIÓN CELOSA
EL PAÍS DE LA CAUDALOSA AMISTAD



Figs. 38 y 39 Texto con afinidades intensivas y texto con vínculos de significación. Ejercicio 13 y 25. Se ha hecho un análisis de las diferencias entre dos textos desde el convencimiento de que son diferentes. Señalar las diferencias cuando tal vez no existan.

²² En el año 1920, el artista proponía una forma de hacer poesía basado en la combinación de diferentes frases extraídas de periódicos y reordenadas al azar. “Para hacer un poema dadaísta” Tristan Tzara en *Dada manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*, VII. Recuperado de: <https://poeticas.es/?p=494>.

²³ “Remezclar, reutilizar, reutilizar, copiar, reenmarcar, repetir y regurgitar se convierten en temas a lo largo de “Uncreative Writing”. El enfoque está en el “Re” de aquí: “hacer algo de nuevo”. (Chesley, 2012). Traducción propia: Remixing, reusing, repurposing, recopying, reframing, repeating, and regurgitating all become themes throughout Uncreative Writing. The focus is on the “Re” here—“doing something over.”

		SEGUNDA JORNADA (EL MOVIMIENTO)	
Pusilánime:	Nuestra conciencia nos acobarda (...) y así propósitos de gran valía pierden el nombre de acción	Ponente:	CONSIDERACION nº2: No hay nada que decir.
Aficionado 3:	trabajar como aficionados pero de una manera profesional...estar siempre dispuestos para la acción aunque aún no sepamos cómo.	Pusilánime:	Para mí sólo queda ya... silencio eterno.
Pusilánime:	La mano que menos trabaja, tiene más delicado el tacto.	Aficionado4:	Si optó usted por no hacerse periodista, escritor o filósofo, es que usted no tenía vocación para difundir mensajes
Aficionado 2:	Habláis de trabajo... sí...trabajo... amor al arte. De todas las soluciones es todavía la menos falsa.	Pusilánime:	¿Y qué acción es esa que así exclamas al anunciarla (...)?
Pusilánime:	Alzaré mis ojos al cielo, y quedará borrada mi culpa.	Aficionado5:	Yo no he querido decir, he querido hacer Nunca quise fabricar un sentido... sino por el contrario suspenderlo; construir muchos sentidos... pero no llenarlos.
Aficionado 3:	Experimentar... y contar lo que ocurre dentro de uno mismo... arriesgar toda una gama de confusiones e incomodidades	Pusilánime:	¿Y que nosotros, ignorantes y débiles por naturaleza, padezcamos una agitación espantosa con ideas que exceden a los alcances de nuestra razón?
Pusilánime:	Los ojos sin el tacto, el tacto sin la vista, los oídos o el olfato solo, una débil porción de cualquier sentido...	Aficionado 4:	Antes, usted se podía permitir mantener vivas las cosas que hacía... como intentos y experimentos que persistían en su mismo fracaso... un ideal de totalidad formal mediante la imposibilidad de conseguirlo; hoy en día debemos acostumbrarnos a una fluidez desesperanzada
Aficionado 1:	Debemos ser confiados... intentaremos oír su lenguaje... como haríamos con un extraño que se nos aproxima... un mudo... un loco hablando en su jerga, ... una persona exageradamente comunicativa pero cuyo idioma somos incapaces de captar.	Pusilánime:	Razones equivocadas en que apenas se halla sentido; pero la misma extravagancia de ellas mueve a los que las oyen a retenerlas, examinando el fin con que las dice, y dando a sus palabras una combinación arbitraria, según la idea de cada uno.
Aficionado 3:	Descontar el riesgo de un desengaño... o algo peor... El invitado puede volverse despótico o cruel... pero... sin el riesgo de la bienvenida... ninguna puerta puede abrirse.	Aficionado 5:	el fragmento, el trozo, la red cortada o borrada... son todos los movimientos... todas las inflexiones de un mismo acto de desaparición en el que se asegura la imbricación y la pérdida de los mensajes.
Pusilánime:	No hay sino irle siguiendo hasta (...) allí, con probabilidad y sin violencia alguna.	Ponente.	CONSIDERACION nº 3: Con el arte es necesario mantener una fe escéptica.
Aficionado 2:	Una demanda de amor... que se expresa con malas maneras	Pusilánime:	No existirá en mi fantasía idea ninguna, o cuántas forme serán sangrientas.

Fig. 40 Doce consideraciones sobre la creación artística puntualizadas por un pusilánime en 5 jornadas

Guion utilizado en el ejercicio, configurado a partir de fragmentos de textos de: WILLIAM SHAKESPEARE GEORGE STEINER ELIA KAZAN RICHARD HORTY HANS HACKE ELIE FAURE PASCAL BRUCKNER ROLAND BARTHES JERZY GROTHOWSKI SAMUEL BECKETT FRIEDRICH NIETZSCHE GEORGE BRESSON HAROLD BLOOM JORGE OTEIZA SOREN KIERKEGAARD JOHN KEATS T.S.ELLIOT HARUN FAROCKI JEAN LUC GODARD REGIS DEBRAY PAUL VALÉRY ROMAN JACKOBSON UMBERTO ECO PIER PAOLO PASOLINI ANTONIN ARTAUD FREDRIC JAMESON GILLES DELEUZE FELIX GUATTARI JEAN FRANÇOIS LYOTARD JORGE WAGENSBERG GEORGE GURDJIEFF JORGE LUIS BORGES WALTER BENJAMÍN JEAN GENET GUSTAVE FLAUBERT MICHEL DE MONTAIGNE PETER BROOK.

Fig. 41 Autores de los fragmentos de texto que forman el guión anterior.

edición. “La supresión de la auto-expresión es imposible. Incluso cuando hacemos algo que parece “no-creativo” como reescribir unas páginas, nos expresamos de varias maneras. (...) Es sólo que nunca nos han enseñado a valorar esas elecciones” (Goldsmith, 2011, p.9)²⁴.

De hecho, si una presta atención a su propia forma de redactar texto, de un texto para ser publicado o comunicado, como este mismo que presento, es probable que advierta las sucesivas ediciones que se han producido desde su concepción e, incluso, que ese texto se haya construido a partir de otros anteriores, ya sean propios o ajenos. La cita, fundamental para la investigación académica como elemento de autoridad para validar el discurso, no deja de ser un ejemplo de cómo producimos nuestros textos apoyados en los textos de otros. En el ejercicio 11 “Doce consideraciones comunicadas a un pusilánime en cinco jornadas”, se utiliza un texto que tiene forma de diálogo entre varios participantes que discuten sobre diversas problemáticas relacionadas con el arte. En este caso, cada intervención es una cita de un autor diferente que queda, en ese diálogo ininterrumpido, diluida en una sola voz.

¿No es acaso la misma operación que hago para justificar la validez de mi argumentación? ¿Diluir otras voces, explicitadas o no, en una sola, la mía?

La diferencia, en sentido amplio, entre estos textos-montaje que se presentan en PROFORMA y el texto académico, según el modelo mencionado en la introducción, estriba en su grado de depuración o edición. “Resumir las fuentes de información, adaptarlas al propio vocabulario” (UAB et al., s.f., p.5). A partir de las sucesivas ediciones, es posible transformar un texto-montaje abierto en otro capaz de contener el sentido y dirigirse a un lugar concreto. En cambio, si se dejan esas líneas de fuga abiertas, evidenciando el carácter fracturado del texto, la “mala-forma” se mantiene.

²⁴ Traducción propia: “The suppression of self-expression is impossible. Even when we do something as seemingly ‘uncreative’ as retyping a few pages, we express ourselves in a variety of ways. (...) It’s just that we’ve never been taught to value such choices”

El procedimiento fue el del TRASPLANTE. Estoy tomando muestras de trabajos previos, les hago punciones desde sus biotopos anteriores y los reordeno, los sumerjo, en otro medio: AQUÍ.

Frente a la idea de una linealidad del texto, de su causalidad científica como impronta de la razón, se necesita reivindicar una forma de escritura más cercana a las formas de proceder del arte, la escritura-como-montaje, y proponerla como estrategia que podría ayudar a resolver algunos problemas en torno a la investigación artística académica.

Trasladaríamos una forma de producción artística, como es la teoría del montaje, al terreno epistemológico.

En la naturaleza jamás vemos nada aislado, sino que todo está conectado con algo más que está antes, al lado, por debajo y por encima. El montaje permite modular cada imagen con las que la anteceden y la siguen. Una imagen es la imagen producida por el montaje: una imagen, la que la sigue y la conexión que la mente del espectador hace entre ellas.

Godard piensa en un montaje de cine sobre una filmación analógica, con una cinta de celuloide que se corta y se pega, con la que hay una relación directa, material. El procesador de texto, por su parte, aumenta en el texto su carácter imaginario y material, cuya manipulación pasa por alguna dimensión de lo sensible y de lo compositivo pictórico. Párrafos móviles, palabras que instantáneamente saltan de un lugar a otro y cientos de operaciones en el ‘porta-papeles’. Y es en esta escritura como espacio —que se vuelve tridimensional— donde la imagen cobra radical importancia. La separación entre texto e imagen en virtud de su verosimilitud, evaluación, neutralidad o precisión científica, está cada vez más fuera de todo rigor.

Así vista una investigación busca patrones en los materiales de estudio, resultados de una técnica de lectura. Fragmentos de textos que coleccionamos, el hallazgo fortuito de un “material”. Cosiendo retales, ajustando al modelo -y a veces, por qué no, hasta cogiendo el pliegue con alfileres. Todo montaje conlleva una articulación: Cada vez que conseguía meter casi todas las ramas en la página, el viento soplabla salvajemente en todas direcciones haciéndonos desbordar las fronteras del aquí y el ahora

¿Acaso no son la edición, la reescritura, la corrección, el tachado, todas ellas las formas generativas de la investigación que se escribe? ¿acaso no es esa gramática secreta de ideas peor articuladas la que eleva a la superficie el sentido que si termina por hacerse inteligible? En esa insistencia del montaje textual, como una escritura sobre la que se insiste, donde aparecen a menudo hallazgos y destellos de pretendida novedad que se le deben exigir a toda investigación.

Del destierro de sus múltiples versiones, se le niega al texto su imagen errática, por montaje, íntima y desarticulada, para afirmar después que su hacer es el opuesto al de lo visual. El texto es un tabú de sus formas abolidas, del escondite de su producción anacrónica por saltos, que crean con su ausencia su ilusión de realidad lineal.

Es en esa descomposición textual del tiempo que aparece fijado y registrado una linealidad que no existe hoy sino en virtud de la ilusión que recrea su montaje. Y como los profesores de teoría, lo hace a través de las explicaciones de otro. Se sabe con se.

Un texto plagado de *se(s)*. El “se” es una desaparición, decir sin decir, decir sin ser. No soy porque dicen otros, de algún modo me libra de culpa. El “se” libra de ser. Pero el “se” es portador del conocimiento. Un conocimiento irrefutable, irrefutable es lo que ya se sabe, lo que ya se lanzó al mundo. Esto se sabe. Buen trabajo, se nota que *sabes*.

Aprendí a tejer de pequeña, con lana y cartón.

La urdimbre son los hilos que, tensos, sostienen el cuerpo del tejido. Tienen que estar ahí, firmes, para sostener el cuerpo. El cuerpo del texto.

Un texto plagado de *se(s)* es un texto lleno de urdimbre, tosca, sin retirar. Un texto lleno de otro, de otros. Aquí gana quien más hilos tenga. Es el texto del conocimiento, del sujeto-escritor poseedor de conocimiento, poseedor, el texto que hace sujeto de conocimiento. Mi tarea.

Ixiar Rojas Carlos Fernández-Pello Aurora Fernández-Polanco Sergei Eisenstein Natalia Ruiz Carlos
Fernández-Pello Selina Blasco Irene Ortega

Fig. 42 Texto-montaje sobre el texto-montaje.

Lo poético: inaugurar ambigüedades.

“Crear obstrucciones que pongan al receptor en estado de alerta, consiguiendo así esa dinámica dialogada, esa apertura, capaz de asumir y desarrollar contradicciones dentro de sí misma” (Badiola, 2019, p.70)

“Uno puede definir lo poético como aquel discurso en el que la palabra conduce a la idea: si te gustan las palabras al punto de sucumbir a ellas, te excluyes de la ley del significado, de la *écrivance*” (Barthes, 1994, p.152). La *écrivance* (o escribancia) es descrita por el autor francés como aquella forma de escribir transitiva, centrada en el mensaje a transmitir siendo la palabra un medio transparente. “*L’écrivain* (el escribiente) no ejerce ninguna acción técnica sobre la palabra (...) considera que su palabra pone fin a una ambigüedad del mundo, supone una explicación irreversible” (Barthes, 1964). Como proceso opuesto se encontraría “la escritura” que produce el discurso poético al anteponer la materialidad de la palabra al mensaje: “la palabra, intransitiva por elección y por deber, inaugura una ambigüedad” (Barthes, 1964).

Como ocurría en los textos analizados, al intervenir directamente en el lenguaje atendiendo a su cualidad material se inaugura una ambigüedad de sentido. Es difícil extraer una conclusión fiable y unívoca (como sucede con el texto informativo, el texto del *écrivain*) y por ello deja un mayor espacio a la subjetividad.

Paradójicamente, en los textos recogidos en este ejercicio del TFM, lo poético se ha producido fortuitamente: a partir de la aplicación de unas reglas, se ha dejado al lenguaje trabajar mientras se observaba lo que sucedía libre de responsabilidad. Estas *acciones técnicas ejercidas sobre la palabra* han propiciado la fragmentación e interrupción del texto, ya sea con el uso del cuerpo, la manipulación de sus partes o los tiempos de escritura. El texto resultante, en lugar de seguir una línea discursiva clara, se retuerce sobre sí mismo laberínticamente, obligando al lector escoger entre numerosos caminos, haciéndole recorrerlos y darse la vuelta al comprender que se está alejando. Se produce una multiplicación del sentido, una reverberación constante, una potencia de sentido; todo lo que puede llegar a ser, pero que aún no es. Los textos ofrecen algo “con lo que se debe trabajar”, comunican pero no informan.

Barthes (1983) decía: “el arte parece ocuparse, sobre todo en el presente, no de fabricar sentido sino por el contrario de suspenderlo; de construir sentidos, pero no de llenarlos”. Esta afirmación referida al quehacer artístico podría ser perfectamente trasladada a estos textos: un comportamiento poético que depende más de las decisiones tomadas sobre el modo de manipular el material, que del material en sí mismo. Estas estrategias rompen con la idea de que texto e imagen son tan diferentes, ya que bien podrían ser aplicadas en ambos medios. Unas estrategias que difieren en su forma de acercarse a los significados, a los objetos o al conocimiento de las metodologías normalmente asociadas a la escritura, acercándose más a lo habitualmente asociado con lo artístico.

Artaud (1978) apuntaba que “una imagen, una alegoría o una figura, que ocultan lo que quisieran revelar, significan más para el espíritu que las claridades de los análisis de la palabra”. Sin embargo esa precisión que se alcanzaría más en los gestos que en la palabra (Artaud, 1978) no tendría tanto que ver con el medio, sino con lo que se hace con ellas, con la forma que adoptan. En cierto sentido, al trabajar plásticamente los textos, se produce un efecto similar: *ocultan lo que quieren revelar*.

Estrategias para la producción de un TFM

Movilizar al texto en función de las necesidades del cuerpo.

Movilizar al cuerpo en función de las necesidades del texto.

Formas de ponerse a hacer.

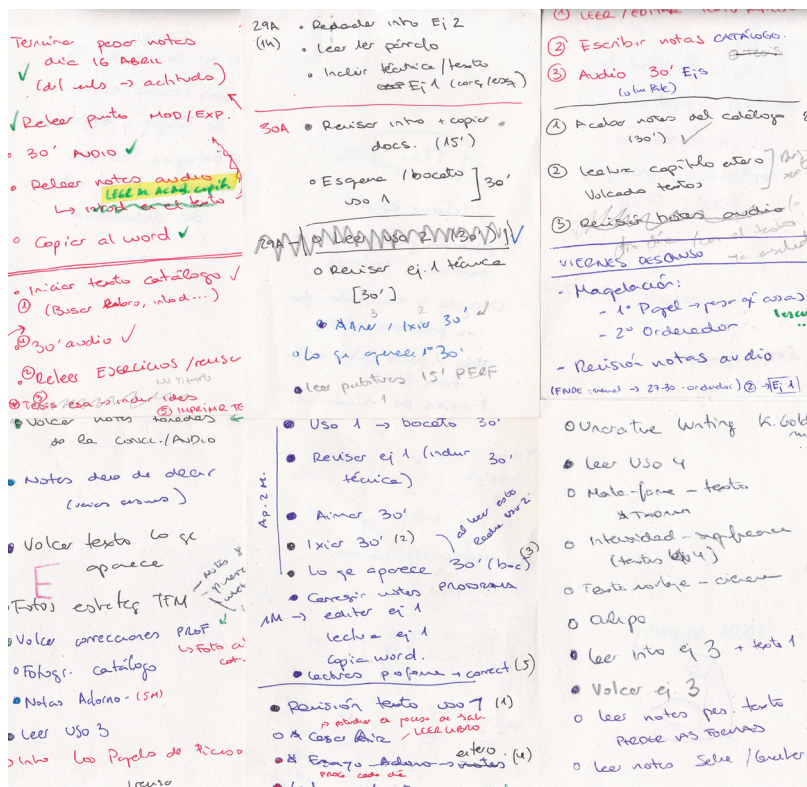


Fig. 43 Dividir la investigación en pequeñas acciones que se intercalan.

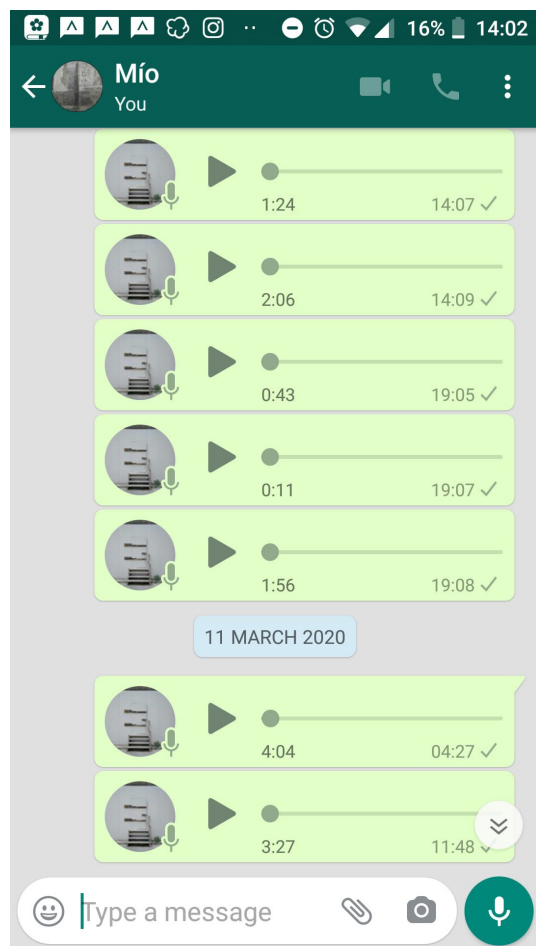


Fig. 44 Producir texto hablándose.

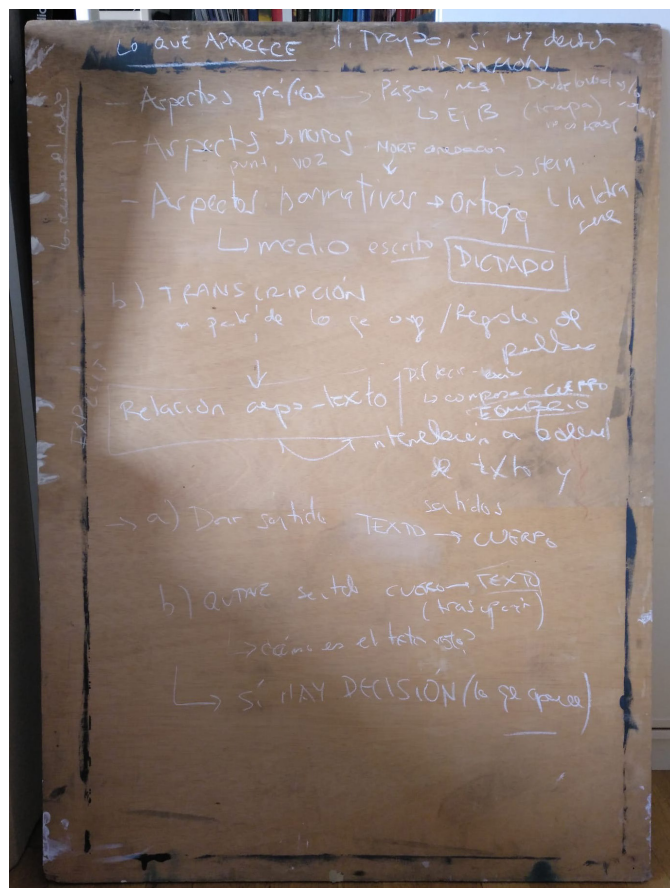


Fig. 45 Escribir en grande, con el cuerpo, mientras se camina y (a veces) se habla en voz alta.

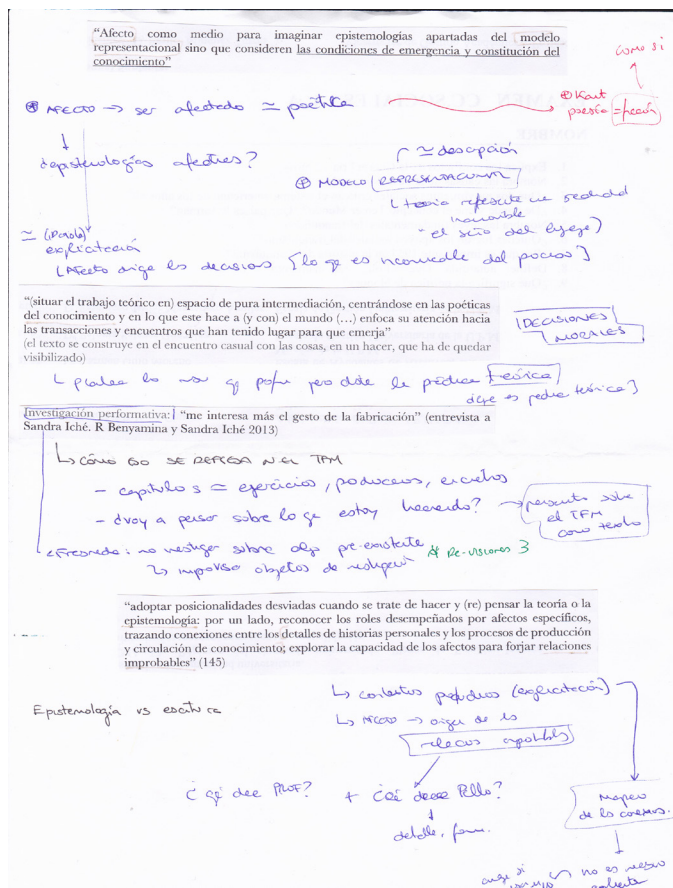


Fig. 46 Recortar un texto tras leerlo, reorganizar sus fragmentos e interrogarlos.

Revisión del ejercicio

- Estas estrategias son útiles para producir texto pero también lo son para producir pensamiento, conocimiento. En PROFORMA, no se aplicaban para conseguir textos atractivos o poéticos, sino para pensar sobre el texto mismo y otras cuestiones. “A veces, para pensar, reescribo” decía María Salgado (2018, p.153) a propósito de un poema que escribió a partir de otro ya existente, con el objetivo de entenderlo mejor. Son sólo ejercicios prácticos en los que una *práctica* y que, a veces, resultan útiles para otras cosas. Pero tampoco son la solución a nada. Y, por supuesto, esta selección no tiene más valor que otra.
- A propósito de su investigación y labor docente en torno a *Uncreative Writing*, Goldsmiths decía: “Este libro es una colección de intentos de mapear territorios, definir terminologías y crear contextos... en los que estos trabajos puedan ser situados y discutidos” (2011, p.11)²⁵. Este ejercicio es también una colección de textos que, lejos de ser estudiados por el valor que guardan en sí mismos, sólo pretenden posibilitar una forma de investigación y aproximación a la materia textual.
- Estas estrategias me han servido, más que como objeto de análisis, para resolver o profundizar en ciertas cuestiones que rondaban mi cabeza. Al ponerlas en práctica y al analizarlas como un proceso técnico, es posible atender a ciertas problemáticas en detalle que, tal vez, desde una escritura más analítica no puedan vislumbrarse bien.
- Me han servido para producir texto en mi TFM y para pensar sobre el texto. Escribo sobre el texto haciendo texto.
- Analizando mis estrategias, hay una práctica constante que tiene que ver con dirigirse a otro:

“...para evitar sufrir no saber a quién se habla al carecer de interlocutor físico en el proceso de escritura, lo que se escribe está dirigido siempre a una persona. (Sabéis que muchas veces al escribir se divaga tanto que de repente te das cuenta de que estás solo y, lo que es peor, ves que terminas discutiendo con un fantasma inexistente). Es decir, se trata de funcionar *como si* hablaras a una persona” (Euba, 2014, p.4).

Inventarse a alguien con quien hablar y hablar con él (siempre habrá tiempo para la transcripción o las notas) me permite ordenar de una manera más sencilla la información. En esos casos, la escritura tiene más que ver con editar y reeditar esos restos del habla.
- Por ello lo teatral atraviesa toda mi investigación, aunque sea de manera implícita e indirecta. Pensándolo bien, siempre hay algo de teatral en toda investigación, un recrear el proceso del pensamiento mientras se traslada a un público invisible, un soliloquio cargado de fórmulas de cortesía.
- Grabar audios, dictar mecánicamente al procesador de texto, escribir en una pizarra, como quien explica la lección.
- En todas estas prácticas resulta fundamental el tiempo y el momento en el que una decide ponerse a escribir. Me distraigo con bastante facilidad, por lo que mis sesiones de trabajo están siempre parceladas en breves períodos de diferente intensidad, en relación con la acción que se realiza. Las sesiones siempre incluyen: editar/revisar lo escrito, escribir volcando notas, leer/escuchar (obtener información) y producir texto en bruto (audio, esquema, nota, dictado...).
- Al trabajar sobre un mismo material, una se hace consciente de las necesidades del cuerpo y de su capacidad para abordar una tarea u otra. Paradójicamente, siempre produzco mejores ideas al acabar el día, pero suele ser de pie y en voz alta.
- Reeditar un texto seis meses después. Así se ha dado la forma final a este ejercicio, tras un período de producción intensa, un largo período de descanso en el que abordar otras problemáticas y un período de edición intensa.
- Lejos de rechazar la escritura en línea recta, esta es también una herramienta fundamental en mi trabajo, pero solo funciona en momentos de “máxima concentración”. Esos vomitados textuales, generalmente, producen imágenes muy sugerentes y son tal vez los textos que más me interesan de todo el TFM.

25 Traducción propia. “This book is a collection of attempts to map those territories, define terminologies, and create contexts... in which these works can be situated and discussed”.

EJERCICIO 2: LOS TEXTOS QUE SE AÑADEN. ACTIVAR DENOTACIONES MUERTAS

Introducción a la problemática

En la publicación de PROFORMA se añaden numerosos textos con el objetivo de contar cómo fueron los ejercicios, comunicar públicamente el proceso artístico a través del texto. Algunos de ellos se sirven de la descripción como una estrategia para “contar lo que literalmente pasó”.

Unos textos que se corresponderían con *l’écriture* de Barthes o la metáfora del texto como un tubo de Charles Bernstein²⁶. Ese texto transparente que se sirve de la denotación para, de algún modo, representar el proceso artístico al que se refiere.

Esta transmisión unívoca del mensaje que lograría el texto denotativo tiene que ver con la verosimilitud según la entiende Barthes: aquello que produce un sentido o significado, que parece verdadero. Lo verosímil es necesario en la comunicación y está presente tanto en los relatos ficticios como en el discurso histórico o del conocimiento, ya que es lo que posibilita el consenso. (Barthes, 1987)

Sin embargo, lo verosímil no siempre implica ser fiel a lo real.

Objetivos

Aproximarse a los textos contrarios a los del ejercicio anterior: textos que no se centran en la forma y materialidad como premisa productiva, textos que no se producen siguiendo una metodología artística, textos que no suspenden el sentido, sino que lo fijan. Ante la producción poética de textos, un uso literal o denotativo del texto.

Cuestionar de qué modo se construye el sentido en estos y su relación con lo verosímil.

Forzar, posteriormente, similitudes entre ambos tipos de texto.

Descripción de la actividad

Escoger entre estos textos que se añaden aquellos que más interesen, afecten o cautiven y desmenuzar las sensaciones que provocan durante su lectura, interrogando sus posibilidades como un texto comunicador.

Ligar esas sensaciones con otros textos en los que resuenen cuestiones similares para comprobar su funcionamiento en otros ámbitos.

Trasladar este tipo de texto al ámbito académico para cuestionar sus posibilidades.

26 Charles Bernstein utilizaba esta metáfora para referirse a la concepción del lenguaje como un tubo por el que fluyen las ideas que son introducidas por un extremo y recogidas por el interlocutor en el extremo contrario. Citado en Pujals, E. (1992) p.7-8.

Natalia Vegas pregunta:

“Forzando a sacar alguna pregunta sobre esto de “la escritura sobre la práctica artística” y esas posibilidades que mencionas, entendiéndola claro está como una escritura que explique o de cuenta de un suceso práctico concreto, me preguntaría siempre ¿sirve esto que constato en este suceso y esta práctica en concreto para ser extrapolado a otras u otros contextos?”

(20 de marzo de 2019)

Yo respondo:

“Pienso, ahora sí, en tu pregunta sobre la extrapolación o no de lo que se dice de algo concreto, que de alguna manera es una pregunta que atraviesa transversalmente toda la investigación. Si tuviera una respuesta, quizás no tendría sentido estar trabajando sobre ello. Ante esa complejidad, creo que te lanzaré ciertas afirmaciones o anotaciones:

- Entiendo extrapolar como abstraer.
- Es desde una escritura desde lo concreto como podemos conocer algo del arte, ya que está ligado a la singularidad. El arte es concreto, por ello carecería de sentido una aproximación que lo hiciera desde lo abstracto.
- Pienso que, de algún modo, extraer conclusiones, extrapolar o abstraer es propio de otras disciplinas que trabajan desde lo abstracto. Las disciplinas que concluyen en el arte o sobre el arte, que son capaces de extraer conclusiones sobre lo “abstracto del arte” se basan en otras cosas para concluir. Lo concreto se agota y si sigues es que estás en otro lugar.
- Habría también que pensar si el saber del arte tiene más que ver con una tecnología o una técnica, entendiendo esta modalidad como una forma de conocimiento que se ajusta más a una acumulación de saberes concretos difícilmente “resumibles” o con posibilidad de ser “abstraídos”. Ese saber técnico quedaría muy ligado a la experiencia, a un saber hacer que se piensa o se actualiza desde el hacer nuevamente, ya sea desde el arte o desde la investigación.
- Tendríamos que imaginar una nueva forma de pensar ese decir o escribir del arte en el que quizás la operación hacia la que debemos “aspirar” no sea a la extrapolación, sino seguir habitando lo concreto y lo singular, que caracterizaría lo artístico.
- Habría que construir (o servirse) de unos modos y estrategias de producción de escritura que no tengan como objetivo una conclusión final o definitiva, sino que produzcan conclusiones en plural, resultados más bien, que no dejan de ser nuevas singularidades construidas a partir de otras previas.
- Entender la explicación como otra producción, explicar/escribir haciendo otro tipo de operaciones (componer, juntar, editar, relacionar, transformar...).”

(29 de marzo de 2019)

Fig. 47 Intercambio de correos electrónicos con los participantes voluntarios de PROFORMA. En el correo, les invitaba a que me hicieran una pregunta acerca de la escritura sobre prácticas artísticas a la que yo les respondería. Fragmento de la conversación “Preguntas sobre PROFORMA” con Natalia Vegas.

Los textos que se añaden

De ese triple formato comunicativo que constituye PROFORMA (exposición, Módulo y publicación) me interesa especialmente una particularidad de la última: la necesidad de añadir texto. La publicación, que comparte la cualidad archivística del Módulo, se diferencia de éste por la inclusión de material textual específico, redactado con un objetivo que va más allá de la documentación del encierro. Ya no son únicamente textos restos o testigos de lo sucedido, utilizados como herramientas de trabajo y reflexión; sino que responden a la necesidad de “contar un proceso”, así como el conjunto de problemáticas que rodeaban los ejercicios propuestos. Se escriben específicamente para ocupar ese lugar y responder a unos objetivos concretos. De algún modo, existe un esfuerzo por extraer de lo sucedido conclusiones comunicables y aclaratorias, que recojan el desarrollo de los ejercicios, sus intenciones y conclusiones. Una escritura que, aún sometida en ocasiones a transformaciones “artísticas”, intenta acercarse discursivamente a la idea de explicación²⁷.

Ante estos textos que se añaden, me resultan sumamente atractivos los de Sergio Prego, por ser los más precisos y concretos cuando, a su vez, es el menos interesado en la escritura en los ejercicios que planteó. Lejos de las formas de escritura mencionadas en el ejercicio anterior, Prego apuesta por un uso denotativo del lenguaje; más que explicar *describe*²⁸. En sus textos, consigue expresar problemáticas puramente escultóricas, procesuales o corporales:

“El ejercicio aplicará una lógica estructural escultórica a la gestualidad del cuerpo por medio de la precisión de la secuencia a la que se tiene que ceñir. Por otro lado, ayudado por la propia materialidad de la escultura, se aplicará una lógica corporal al movimiento de la secuencia de esculturas. En última instancia, gracias a la superposición de las dos tramas, aspira a establecer un lenguaje común entre ambas lógicas.” (Sergio Prego en Badiola et al., 2012. p.102. Objetivos del ejercicio 10)

Al margen de las dificultades que alguien no familiarizado con estas problemáticas pueda encontrar, el texto deja clara la finalidad del ejercicio. Esta precisión descriptiva recuerda a la defensa de la descripción de las formas y la necesidad de un vocabulario para ello que planteaba Susan Sontag (2007, p.25) en su famoso artículo “Contra la interpretación”: “Lo que se necesita es un vocabulario -un vocabulario más que prescriptivo, descriptivo- de las formas (...) Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo que podamos ver en detalle el objeto”.

“Mientras buscaba referentes visuales para realizar este ejercicio observo que el Auriga de Delfos ejemplifica una relación escultórica entre las partes de la estatua. El dinamismo del brazo horizontal se inserta en un elemento estático formado por el volumen vertical del tronco y piernas. Así mismo, a través del movimiento del brazo, introduce una actividad o narración en la presencia empírica de la materialidad monolítica de la figura. Expresa una articulación sintáctica entre los elementos que la componen, sugiriendo una interpretación escultórica de la figura que despegas ya de la percepción orgánica de la estatuaria. En ese sentido tanto la ausencia de uno de los brazos como la descontextualización de la figura del conjunto original al que pertenecía inducen a la percepción escultórica de la misma. La desalineación de los hombros y el tórax de la dirección de la cadera y piernas produce un quiebro en el cuerpo monolítico que presenta un interrogante en relación al conjunto y sus partes equivalentes.” (Sergio Prego en Badiola et al., 2012. p.53. Texto del ejercicio 4)

El desarrollo de este vocabulario requiere de una convivencia con la materia que afine la sensibilidad para poder expresar con palabras eso que parece “inexpresable”²⁹. Este último texto no deja de ser la descripción de una escultura, “decir cómo es la cosa”, pero requiere de una especialización capaz de realizar este análisis. Partiendo de ahí, se me antoja la idea de que tal vez la descripción podría llegar a ser el texto especializado de los artistas; aquel que pertenece a sus competencias ya que exige un control y un conocimiento del objeto a describir.

Me interesa, por tanto, analizar el potencial de la descripción como una tipología textual apropiada para la investigación artística, propia del saber del artista, aunque aparentemente pueda resultar algo contradictorio o limitado; entender cómo es el texto descriptivo y qué efectos produce durante la lectura. Efectos que, además, me han hecho escogerlo como objeto de estudio.

La descripción se constituye como un “texto transparente” que permite “experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal y como son” (Sontag, 2007, p.26). Recuperar esta transparencia del texto que era rechazada en el ejercicio anterior en favor de la opacidad, para quedarse ahora pegado al objeto³⁰. Un texto que, lejos de ser independiente, subraya el hecho a describir, lo acompaña. La descripción posibilita la activación constante de la sensibilidad, “la recuperación de los sentidos”. Una percibe sensorialmente con el texto, tiene que mirar mientras lee.

Esa unión se produce al “ver en detalle el objeto”, al priorizar en el texto aquellos detalles que son los que hacen singular, específico y concreto a ese objeto. Saber que esa es la palabra adecuada y no otra, porque otra no se ajustaría a este hecho concreto, precisión denotativa. La precisión de las palabras de Prego parece *ajustarse* a la realidad que describen, aunque aludan también a problemáticas más abstractas. En este anclaje entre palabra y referente quedan excluidas posibles interpretaciones o posicionamientos subjetivos e ideológicos; el autor, e incluso el lector, desaparecen. No hay, como ocurría en la explicación, un esfuerzo por producir algo en el otro.

27 María Moliner recoge en su diccionario la definición de explicación como: “hablar sobre una cosa para hacerla comprender a otros”. Es decir, es un texto cuyo objetivo es dar a conocer algo.

28 Por su parte, la definición de descripción sería: “decir cómo es una cosa”, sin atender a un efecto concreto.

29 Chus Martínez (2010, p.13) recuperaba a Roland Barthes al indicar que el arte “inexpresa lo expresable” y, siguiendo esta idea, un texto que describe los objetos o procesos artísticos, parece que podría tener algo que ver con el reto de expresar (escribir) lo inexpresable.

30 En este capítulo, se analizan en su mayoría textos que no describen objetos, sino procesos o problemáticas artísticas. No obstante, considero que estas aclaraciones previas sobre la descripción pueden ser aplicadas a ambos casos.

“En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte” (2007, p.27). Así concluía Sontag, priorizando los efectos sensoriales o afectivos que produce un texto en el cuerpo que lee (porque se lee con el cuerpo), en lugar de las posibles significaciones que pueda contener. Cabe preguntarse de qué modo este lenguaje preciso que Prego emplea se acerca o no a esa erótica del arte y qué relación tiene con otros textos en los que denotación, literalidad, precisión y descripción entran en juego.

Cocinando PROFORMA

Para entender mejor estas cuestiones, resulta útil contrastar los textos de Prego con otros de Euba que también aparecen en la publicación como relato o revisión de los ejercicios:

(Revisión Ejercicio 7: *Coordenadas sobre y a través de Timothy*) “Ante la imposibilidad física de manipular la altura de las lámparas fluorescentes, se optó por cambiar la altura de los trípodes. De esta manera, en vez de hacer una mera superposición de dos espacios registrados desde la misma altura, en los cuales lo que cambia es el motivo, se altera el punto de vista en relación a la totalidad del espacio, creando diferentes superposiciones de lámparas y figuras. Además, genera una dislocación de los dos espacios en donde ahora la altura del suelo no se corresponde necesariamente con la del otro” (Sergio Prego en Badiola et al., 2012, p.80)

(Revisión Ejercicio 10: *Permutaciones Bug*) “Tanto este ejercicio como su pariente Timothy plantean un largo proceso de abstracción que va desde la construcción de diferentes estructuras abstractas hasta la *experienciación* de un resultado videográfico que mezcla dos realidades dislocadas. Su objetivo era el ejercicio mental implícito en un proceso de abstracción, en torno a elementos estructurales que subyacen en el entramado simbólico de la realidad ordinaria. Como ejercicio mental el énfasis está en la longitud del proceso y su duración más que en alguna forma de verificación del contenido, por lo que su fruto resulta difícil de estimar”. (Sergio Prego en Badiola et al., 2012, p.109)

(Revisión Ejercicio 23: *Quiltro PROFORMA*) “Quiltro en Chile es un perro callejero o de raza indeterminada, un perro mezcla. En principio teníamos ocho perros, se planteó una audición de 12,30 a 2 h y un posible rodaje a las 5 de la tarde. (...) Un buen ejemplo para la dirección de un animal: un cuervo filmado en una Historia para no dormir de Ibáñez Serrador, un animal (ave) que casi no se mueve, que parece disecado, hasta el instante en que vemos cómo varía el brillo de su ojo. (...) Cuando comencé con este ejercicio realmente no tenía ni idea de por dónde iba mi interés hacia este “motivo” (...) pensé incluso en realizar filmaciones psicológicas de los perros, los ojos del perro esperando la orden, por ejemplo, o que el registro se concentrase tanto en el perro como en su dueño. (...) Cuando salía de caza en mi infancia y adolescencia había para mí dos maneras de cazar: la de mi padre y la de mi vecino Juan Luis (...) Este ejercicio suponía un intento de trabajar como lo hacía mi vecino Juan Luis. (...) Quien ha intervenido en la toma de decisiones cruciales, vitales, sabe que hay momentos en los que se produce una sincronía con la realidad, una pronóia, que crea la ilusión de ser parte del fluir de la vida” (Jon Mikel Euba en Badiola et al., 2012, p.221)

En el primero de los textos, Prego se limita a “contar literalmente lo que pasó”; es un texto que describe un proceso. Analiza cuidadosamente el modo en que se llevó a cabo el ejercicio apuntando, además, las posibles razones o efectos de cada una de las acciones. No hay ambigüedades, no se abren posibles vías para nuevos sentidos, no hay trampas; simplemente traslada al texto lo sucedido.

El segundo, también de Prego, expone las conclusiones del ejercicio. Alude (como en el primer texto citado en el capítulo) a cuestiones más abstractas, pero está indisolublemente ligado a esa realidad descrita. Cada uno de estos dos textos responde firmemente a su objetivo (describir un proceso y describir las conclusiones) y no existen solapamientos o equívocos entre ellos.

Por otra parte, el texto de Euba, ese denso párrafo compuesto de apenas pequeños destellos de un texto mayor, se llena de figuras retóricas, referencias pasadas, símiles, alusiones a lo subjetivo, al espectador, saltos temporales... En este caso, las categorías textuales se mezclan produciendo un texto que recoge objetivos, relato, referencias y conclusiones sobre un mismo ejercicio.

¿Qué produce cada uno? ¿Cómo se entienden?

Para explorar estas diferencias, me serviré del análisis que realiza Richard Sennet en “El artesano” (2009) a propósito de las recetas de cocina, un tipo de texto que también “cuenta procesos”. En él, distingue entre la *denotación muerta*, que describe, y la *instrucción expresiva*, que muestra.

La *denotación muerta* se correspondería con las recetas técnicas y precisas, que incluyen numerosas referencias a procedimientos culinarios.



Fig. 48 Texto completo de la revisión del ejercicio 23, p.221.

narios y vocabulario especializado. Sennet (2009, p.121) dice: “Si el lector ya sabe deshuesar, esta descripción podría ser un repaso útil, pero al novato no le sirve de nada”. Como mencionaba al inicio del capítulo, el primer texto presentaría grandes dificultades para alguien no familiarizado con esas problemáticas. “La familiaridad corre el riesgo de producir sólo más denotación muerta” (2009, p.121). Añade, además, que la gran cantidad y densidad de los verbos incluidos hace que se conviertan al mismo tiempo en específicos e inoperantes. Afirma que, en general, las instrucciones tan exactas y precisas suelen resultar ininteligibles, ya que omiten todo el conocimiento tácito³¹ que quedaría oculto por el autor.

Como solución y alternativa, propone la *instrucción expresiva* basada, según Sennet, en desvelar el conocimiento tácito mediante tres estrategias lingüísticas: la ilustración empática, el relato y la metáfora. Estos textos resultan más ligeros y agradables, aunque también más ambiguos e imprecisos, dejando espacios sin llenar. Incluyen analogías, contornos imprecisos, aspectos emocionales o evocaciones del contexto cultural del plato. Muchas veces, eluden la instrucción específica e incluso, renuncian a ella: “en la receta para el ave deshuesada, la autora dice al lector que si la tarea de deshuesar lo desanima demasiado, «tendrá que persuadir al pollero o al carnicero de que deshuese el ave para usted»” (Sennet, 2009, p.125). Utilizando estas operaciones, la instrucción expresiva permitiría al lector colarse en esos huecos que deja el texto, adaptando la receta a su cocinado; debe deducir cómo proceder a partir de lo que ha leído.

Vistas ambas definiciones parece evidente cuál de los textos citados (los de Prego o los de Euba) se ajustan mejor a cada categoría, aunque se ha de tener en cuenta que el objetivo de esos textos y las recetas es diferente: estas tienen como finalidad que los lectores puedan seguir las instrucciones y realizar un plato, mientras que los artistas querían contar un proceso artístico que había tenido lugar. Asumiendo esto, es posible servirse interesadamente de la clasificación de Sennet para retorcer un poco más el análisis de los textos de la publicación.

Sennet mantiene una postura abiertamente crítica hacia la denotación muerta, fácilmente atribuible a los textos de Prego, que podrían parecer cerrados, poco prácticos e, incluso, algo elitistas e inaccesibles. Frente a la facilidad de caer en esa tentación crítica, a mi parecer algo pueril, creo que es imprescindible reconocer lo meritorio de sus textos, capaces de recoger y exponer cuestiones difícilmente comunicables con gran precisión.

Objetivos

El ejercicio aspira a que diferencias y paralelismos entre las diferentes líneas de tránsito establezcan identificaciones y proyecciones subjetivas entre los personajes, así como que la consciencia de esta dimensión durante su ejecución dirija la mirada de los participantes y condicione su experiencia. Las proyecciones y relaciones de equivalencia entre las imágenes de las diferentes acciones persiguen crear una representación con un potencial alegórico. Una representación que pueda establecer paralelismos en el registro que a su vez produzcan resonancias entre acontecimientos presentes y pasados, lo que sucede en el presente y vestigios de signos pretéritos.

Fig. 49 Objetivos del ejercicio 18, de Sergio Prego, p.164.

El artista ha desarrollado una habilidad lingüística y un sistema de expresión que, aun pudiendo ser incompleto, se ajusta y somete a la concepción del lenguaje como un medio transparente para la transmisión de un mensaje. Parece que resuelve la propuesta de Sontag con una depuración y precisión casi sublime. A mi parecer, ha sido capaz de someter unas problemáticas artísticas a un uso lingüístico que funcionaría de manera contraria. Y es esta la operación que me resulta verdaderamente interesante, ya que consigue introducir y camuflar “el arte” en el lenguaje discursivo y enunciarlo.

Por su parte, la instrucción expresiva parece encajar mejor con el texto de Euba. Mientras que Prego “asume el reto” y se introduce en este uso particular del lenguaje, él hace lo contrario: utiliza el texto como un medio de expresión artística, opera con él como lo hace con otros materiales. “Hace trampa”. Igual que en sus textos u otras intervenciones públicas, carga el texto con anécdotas, activando el discurso desde la periferia³². Recuerda a ese “violentar el texto” que proponía Txomin Badiola³³, a someterlo a las mismas operaciones que participan en sus procesos artísticos: “el lenguaje en sí mismo es para un artista una herramienta más, como lo es la escultura o cualquier otra cosa” (Badiola, 2016, p.27).

Sin embargo, centrada en los objetivos de mi TFM sobre cómo un texto puede “comunicar algo sobre los procesos artísticos” y de las problemáticas ligadas a la investigación artística dentro y fuera de la academia, me resulta más interesante rescatar la operación que realiza Sergio Prego.

Sus textos podrían considerarse “especializados” ya que requieren un dominio y un conocimiento de las problemáticas planteadas en su totalidad. Existe una experticia técnica resultado de una práctica que le ha permitido desarrollar la habilidad para percibir y comunicar cuestiones o problemáticas espaciales difícilmente enunciables. La especialización, en el arte como en cualquier campo, produce metodologías y léxicos particulares. *Sergio Prego es un especialista*.

Del mismo modo, Carlos Fernández-Pello considera al etnólogo Marcel Mauss como un especialista en su campo: un ejemplo de “erudición legendaria” (2017, p.15). Es interesante rescatar el término “erudición” con respecto de los textos antes analizados de Sergio Prego, en los que quedaba demostrado ese “amplio conocimiento de lo relativo a una ciencia o arte”³⁴. Concretamente, Fernández-Pello da cuenta de ese carácter erudito de Mauss atendiendo a la abundancia de su conocimiento -“libros medio devorados

31 En su texto, Sennet relaciona este conocimiento tácito con acciones integradas como rutina. Prego explicita todos sus pasos (“cambiar la altura de los trípodes”) pero, en su caso, este conocimiento tácito que se pasa por alto tendría más que ver con una sensibilidad perceptiva, que requiere de la práctica para su desarrollo.

32 Véase por ejemplo su ponencia en las “XXIII Jornadas de la Imagen” organizadas por el Ca2M: <https://www.youtube.com/watch?v=bFsk7vEvBmg>

33 “La poesía es una violencia que se ejerce contra el lenguaje” (Badiola, 2016, p.199), al ampliar sus límites posibles. Considera que la escritura sobre arte ha de participar de esa violencia, hay que “violentar el instrumento” (Extraído de las notas del taller de Txomin Badiola en Madrid⁴⁵, septiembre del 2018).

34 El diccionario de la RAE recoge como segunda acepción de “erudición”: Amplio conocimiento de los documentos relativos a una ciencia o arte.

por las notas a pie” (2017, p.17)- y al modo de acercarse al hecho etnográfico concreto en sus clases, mediante “su subrayado en el propio divagar”, demostrando “que el antropólogo tenía un ojo muy fino para los detalles” (2017, p.15). Aparece aquí esta relación entre la especialización, la erudición, el exceso verbal, el detalle y el simple subrayado o acompañamiento del hecho concreto. Ante todo, lo que caracteriza los textos especializados es un vocabulario que ha surgido de su relación con una problemática concreta y es por tanto específico y adaptado a ella, lo que genera la segunda de sus características.

La especificidad hace que el texto se quede anclado a la realidad a la que se refiere, teniendo que ser leído siempre con relación a esta, volviendo la mirada. Incidir en lo particular de ese objeto en cuestión, pensar sus formas desde lo que lo caracteriza, lo que lo hace único. Realizar una operación de análisis, no de síntesis.

La síntesis, por su parte, permitiría generalizar y trasladar ese texto a otras problemáticas. Diluir el referente para poder abarcar con su significado muchos otros. Una economía del lenguaje que caracteriza a los textos académicos y posibilita la difusión y la circulación de lo escrito, el impacto; lo verosímil de Barthes.

Sin embargo, el análisis descriptivo no posibilita una distancia suficiente para que el lector lo traslade a otras problemáticas o contextos, impide la generalización o la extracción de significados. No sirve como bibliografía útil en una investigación, ya que sus palabras y contenidos quedan indisolublemente ligados a lo específico de lo que habla.

Alejado de su referente, el texto entendido como portador de un mensaje queda inservible, inaccesible; parece no tener autonomía si no se presenta anexado a la acción u objeto que describe. En “El efecto de realidad”, Barthes explica que una excesiva referencia a lo concreto atenta y elimina todo sentido “como si, por una exclusión de derecho, lo que vive no pudiera significar” (1987, p.184); o como apuntaba la máxima escolástica *Individuum est ineffabile*, de lo individual no se puede hablar (citado en Ginzburg, 1989). Algo similar ocurre en estos textos que, anclados a lo real, cierran, aparentemente, toda posible vía de creación de sentido e impiden la identificación con lo connotado.

“... sólo hay sentido en el más allá de la significación. Comienza a haber posibilidad de sentido cuando la significación falla. Si no fallase, sólo podría darse la misma cosa, la que el código permitiese” (Badiola, 2019, p.72)

Es aquí donde se produce la gran paradoja, y es que en la “denotación muerta”, bajo esa búsqueda de la claridad y transparencia, se anula su función, no explica. Se produce el vaciamiento del signo que Barthes (1987) mencionaba a colación de la descripción realista de Flaubert; al acercar tanto referente y significante, se cierra el canal de expresión y el significado queda expulsado, impidiendo toda producción de sentido y verosimilitud.

De este modo, la observación de Calvino (1988, p.39) se reafirma: existe una relación directa entre exactitud e indeterminación³⁵. La búsqueda de la exactitud o el esfuerzo por expresar con palabras el aspecto sensible de las cosas con la mayor precisión sólo puede tener como consecuencia la vaguedad: “al expresar la densidad y continuidad del mundo que nos rodea, el lenguaje se muestra fragmentario, con lagunas, dice siempre algo menos respecto a la totalidad de lo experimentable” (1988, p.43). “El poeta de lo vago puede ser sólo el poeta de la precisión” (1988, p.37). De tan específico, tan indeterminado.

35 Observación alcanzada tras analizar el potencial de la exactitud como recurso literario en su libro “Seis propuestas para el próximo milenio” (1988).

Una bibliografía de las formas

Este texto que ha quedado vaciado de significado produce, al menos en mí, un atractivo y embriagador efecto relacionado con la sensación de densidad que el texto genera; una densidad verbal resultado de una referencialidad excesiva. Lo que se da finalmente en la lectura es una repulsión hacia la superficie del texto que obliga a quedarse vagando en ella, como al intentar leer un texto en idioma desconocido. Está tan lleno de información que te expulsa, no hay espacio para discurrir entre las palabras.

De manera similar, aunque por motivos diferentes³⁶, se producía esta repulsión hacia la superficie en las clases de Marcel Mauss. Una repulsión, en este caso, hacia el cuerpo y su puesta en escena; “un cuerpo que es producto de una lógica y una gramática llevadas a su máxima expresión” (2017, p.19). Aunque sus palabras resulten vacías o incomprensibles, la forma en la que el texto se expresa guarda en sí misma un potencial comunicativo.

Estos textos vaciados que ya no pueden ser diseccionados porque su contenido resulta inaccesible, se convierten y funcionan como una imagen, se procesan como una totalidad. Un cambio en la recepción que se asemeja a la introducción de la composición pictórica *all-over*. Esta categoría surge en el contexto del expresionismo abstracto y rompe con la tradición pictórica anterior en la que los diferentes elementos compositivos se organizaban jerárquicamente sobre un fondo, produciéndose un recorrido narrativo con la mirada. Por su parte, en las composiciones *all-over* “todos los elementos del cuadro son equivalentes en términos de énfasis e importancia” (Greenberg citado en Castro Flórez, Durozoi & Puppo, 2007, p.16).

Visto con esta perspectiva, se produciría un efecto similar al que se daba en los textos analizados en el capítulo anterior. Sin embargo, la forma del texto predispone al cuerpo a una lectura diferente. Mientras que en los “textos-instrucciones expresivas” una ya sabe que quedarán cabos sueltos, cosas que no es necesario “entender”, en la “denotación muerta”, al tomar la apariencia de texto verosímil parece que una, simplemente con ayuda de un diccionario, podría “descifrarlo”. La forma engaña, el texto se camufla con su forma y nos afecta en la lectura. Partiendo de procedimientos e intenciones opuestas, se obtienen como resultado dos tipos de texto que comparten un carácter material y particular; son imposibles de generalizar, de hacerse verosímiles.

La verosimilitud, mencionada en la introducción del ejercicio y ligada necesariamente al discurso del conocimiento, tiene que ver con la creación de un consenso en el significado. Por un lado, la forma del texto ha de simular esa verdad, parecer coherente, con sentido y favorecer una lectura analítica/comprendida (no como ocurría en los textos del capítulo anterior) y, a su vez, ha de estar suficientemente desligada del referente (no como en los de Prego). El texto verosímil se situaría entre ambos; poesía y denotación orbitan a su alrededor y, paradójicamente, se tocan con frecuencia.

Ante estos textos-imagen, sólo es posible una bibliografía de las formas y la prácticas, no de los contenidos. Usar los textos no por lo que dicen, sino por cómo lo dicen, lo que producen durante su lectura.

Steiner, una dificultad. Lo incommensurable de los contenidos.

“...tenía una dificultad con los contenidos que muchas veces me resultaban inasimilables. No obstante, había algo de fondo en esa forma que me removía” (Euba en Badiola et al., 2012, p. 271).

Este conflicto que se produce con los textos seleccionados de Sergio Prego me lleva al ejercicio 29, “Steiner, una dificultad”. Dirigido por Jon Mikel Euba, parte de unos textos del filósofo Rudolf Steiner por los que el artista siente cierta atracción y afinidad, pero a su vez se enfrenta en la lectura a lo que denomina “lo incommensurable de sus contenidos”. Para ello, propone una acción en la que cada uno de los participantes lee por orden un fragmento de los textos en voz alta, mientras el resto toma notas sobre lo leído.

En la revisión del mismo ejercicio se incluye lo siguiente, a propósito del registro en vídeo:

“Sergio comenta: “es como una misa, parece que todo lo que dicen es importante”. Curiosamente la experiencia que tengo de lo que es una misa se parece más a una forma vacía, algo que ocurre frente a mí a lo que puedo asistir, sin ninguna incomodidad, como si yo no estuviera ahí, en el cual yo participo realizando, imitando unos movimientos de un ritual que nunca he entendido en absoluto. (...) ¿Qué sucede cuando escuchas mucho tiempo algo que no entiendes? ¿qué sucede cuando lo que escuchas es inasumible?” (Euba en Badiola et al., 2012, p., 272)

Lo interesante de este ejercicio es que, a pesar de consistir en una acción sencilla de lectura y anotación de ideas, lo que se produce no es una transmisión completa de información ya que, en ese fluir ininterrumpido de los contenidos, uno no analiza o juzga, sino que simplemente reactiva el texto con la notación. Se produce un contexto específico, una “estructura vacía”, una “misa”, en la que la predisposición de las personas asistentes cambia. Y es tal vez esa predisposición la que es interesante rescatar en el contexto académico.

“El ejercicio de Steiner por mi parte consistía en no perder el tiempo en intentar comprender o acceder al contenido total del texto, sino activarlo para que el continente fluyese de unos cuerpos a otros. Me gustaba imaginar esos contenidos ocupando el espacio que había entre nosotros, flotando entre nosotros. Escuchar algo, leer algo, activarlo al lanzarlo a un espacio colectivo.” (Euba en Badiola et al., 2012, p.272)

³⁶ En su caso, esta erudición excesiva se trasladaba al texto no desde la precisión verbal denotativa sino desde una puesta en escena desbordada llena de espacios vacíos, líneas de fuga o atajos; un texto encarnado que se acerca más a aquellos analizados en el capítulo anterior.

Volviendo a Mauss, Fernández-Pello señalaba el carácter de “ritual iniciático” que tomaban sus clases: a partir de la puesta en escena de su conocimiento excesivo, se creaba un contexto de aprendizaje que representaba a la perfección su objeto de estudio³⁷. No importaban los contenidos o datos expresados sino su expresión, su activación en el espacio de la clase. “Incapaz de transmitir correctamente un conocimiento abstracto si no es a través de su saber concreto, de su hacer, de su puesta en escena” (Fernández-Pello, 2017, p.17).

Al analizar los problemas que supone introducir la investigación artística en la academia, Díaz Cuyás (2011) defiende que el arte produce conocimiento “en el proceso de su propio acontecer, en aquello que toda obra sólo puede mostrar o dar a conocer en acto”. Critica el hecho de que la investigación artística deba adaptarse al conocimiento discursivo y evaluable, contrario a su naturaleza. De la misma manera se reaccionaba en PROFORMA³⁸ ante la necesidad de recurrir a disciplinas externas para hablar sobre arte y sentirse legitimado, porque sólo en esos ámbitos es posible realizar una comunicación efectiva y verosímil que permita el intercambio y la circulación. No obstante, se dejaría de lado el problema concreto al que se refiere.

Trasladar al texto las problemáticas particulares de la práctica artística siguiendo el modelo de transparencia textual y explicitarlas puede llegar a producir textos inaccesibles, inútiles desde esa perspectiva. Tal vez esto no tenga tanto que ver con el grado de abstracción o tipicidad de las palabras utilizadas, como sucedía al inicio con los textos de Prego, sino con el hecho de que remiten a cuestiones de las que el lector no forma o no ha formado parte.

La práctica artística pasa por producir metodologías y vocabularios específicos adaptados a cada problema particular. Como toda práctica, se conoce y se piensa desde el hacer, desde la experiencia física directa, sin mediación textual. Si una atiende al valor informativo de las cosas concretas narradas, estos textos resultarían vacíos ya que “a nadie le importa que se muevan unos trípodes”. Sin embargo, en ese esfuerzo por rescatar lingüísticamente ese movimiento o esa decisión, es posible aproximarse a la práctica artística que refleja: una forma de trabajo que pone en valor las pequeñas decisiones durante el proceso creativo. Lo que aparentemente es una comunicación fallida resulta, tras la lectura, una forma eficaz para comunicar la experiencia, se conoce PROFORMA. Y esto sucede igualmente con los textos analizados en el ejercicio anterior, al expulsarnos e impedirnos obtener información, nos hacen experimentar una lectura diferente que, paradójicamente, también explica.

Por eso mismo, es necesario dar espacio en la investigación a esos textos “inútiles” que explican, no tanto por lo que dicen, sino por cómo lo hacen, por cómo son activados. Ese *conocer en acto*. Tal vez la investigación artística ha de centrarse más en esas formas de activación de los contenidos que en buscar la novedad y el conocimiento verosímil. Frente a una “bibliografía de los contenidos” que perpetúa desde la cita y la referencia la concepción de texto transparente y reproducible, propongo una “bibliografía de las formas” que aborde los textos desde su singularidad. Textos entendidos como herramientas que han de ser activados y habitados, convertidos en experiencia. Una investigación que es una práctica, que convive con los textos y los conoce.

“me refero a lo académico y su perversión o deformación. Como si nos forzara a retorcer(nos) (en) ideas y diseccionarlas (nos), en lugar de habitarlas espaciosamente y hablar si apetece.” (Josu Bilbao, correo electrónico, 15 de mayo de 2019)

37 Marcel Mauss dedicó su estudio al chamanismo, los rituales, la técnica corporal o la poesía oral. (Fernández-Pello, 2017)

38 “(PROFORMA REACCIONA ANTE) Las aproximaciones actuales al arte que están establecidas desde instituciones externas y ajenas a los procesos artísticos y por ello utilizan una metodología prestada de otras disciplinas. Siendo estas formas de interpretación perfectamente legítimas desde su lugar de origen, aclaran poco sin embargo sobre el funcionamiento y potencial de los procesos creativos en el arte” (Badiola et al., 2012, p.12)



Fig. 50 Posible aproximación práctica a lo que sería esta *bibliografía de las formas*. Un calentamiento que predispone al cuerpo. Frente a la desmaterialización del texto que supone entenderlo únicamente como portador de un conocimiento reproducible e iterable desde la cita y la referencia, rescatar lo sensible y particular de cada uno. Atender a lo que comunica desde su forma, así como los modos en los que se produce la escritura y la lectura. Recuperar la experiencia corporal en el aparato bibliográfico. A modo de estructura o trama organizadora, se recogen posibles aproximaciones al texto desde su cualidad sensible y experiencial. Más que un modelo que seguir sistemáticamente, es una propuesta de ejercicio que puede llegar a ser útil para todo aquel que esté sumido en un proceso de escritura-investigación. Una invitación a hacer pasar sus textos por esta estructura.

Revisión del ejercicio

- La escritura de este capítulo fue un proceso opuesto a la del ejercicio anterior, dando como resultado dos tipos de texto, que se leen y experimentan de manera diferente.
- Al escribir el *ejercicio 1*, tenía una estructura más o menos clara de los puntos que quería tratar y los trabajaba como unidades independientes y fragmentadas. En este caso, al iniciar el capítulo únicamente partía de una atracción por la descripción como texto. Sin embargo, no sabía por qué sucedía eso, si tenía sentido introducirlo en mi TFM o cómo se iba a desarrollar el capítulo.
- Frente la escritura más activa y manipulativa que produjo el ejercicio anterior, para este segundo ejercicio dediqué un período aproximado de dos meses a leer textos o visualizar vídeos que resonaban en mí y que sentía que podían serme útiles, llenando cuadernos de notas. Finalmente, sólo una pequeña parte de esos materiales aparece explícitamente en el texto final.
- Tras este período de procesado, la escritura (entendida como el tecleo en un procesador de texto) se convirtió casi en un “vomitado catártico” de un par de sesiones. Creo, además, que las características de los textos o problemáticas analizadas se benefician de esta forma textual, al igual que ocurría en el capítulo anterior.
- A pesar de mi premisa de maquetar el texto siguiendo las características de la publicación de PROFORMA, en este caso, me parecía que el texto necesitaba estar solo, ser solo texto y ser solo un recorrido.
- Me interesa que, aunque haya sucedido de un modo casi inconsciente (o al menos intuitivo), cada uno de los dos capítulos produce una forma de lectura distinta y requiere una atención diferente. Atender a los textos “no por lo que dicen, sino por cómo lo dicen”.
- Tras ese primer volcado, hubo una reescritura o reedición unos tres o cuatro meses después. En este caso, se limitó sobre todo a releer cada párrafo, generalmente en voz alta, acompañada de notas o pizarras, para posteriormente sustituir palabras, reordenar frases, eliminar otras o añadir nuevos materiales (como en todo proceso de revisión).
- Reescribir un texto acompañado de otro (una curiosidad en la escritura). Cuando escribí este ejercicio por primera vez no existía mención alguna al texto de Carlos Fernández-Pello, a pesar de haberlo leído hacía tiempo. En un espacio de investigación diferente al TFM, escogí su texto para compartirlo y entendí, en su lectura (tal vez demasiado interesada), que el recorrido que él hacía a través de la figura de Marcel Mauss transcurría paralelo al que yo hice con los textos de Sergio Prego. Desde ahí, comenzó una lectura en conjunto, de capítulo de libro y capítulo de TFM, en el que diferentes fragmentos de texto se fueron cruzando.

Epílogo

Aquí situada en las últimas páginas de este documento, tal vez no tenga sentido forzarme a imaginar una lectura de mi propio texto, ya que mi visión nunca podrá ser compartida por aquel que comienza a leer el trabajo ya concluido. Lo que sí puede tener un valor fundamental, por único, es el relato que puedo hacer de mi propia investigación. Iniciaba el TFM preguntándome cómo podría contar PROFORMA y concluyo reflexionando acerca de cómo contar mi propia investigación.

En la introducción de “Los Papeles de Picasso” (1999), Rosalind Krauss aludía a la novela “Los monederos falsos” del escritor francés André Gide, que se caracteriza por la complejidad de su trama, en la que numerosos personajes e intrigas se entrelazan. Krauss apuntaba que Gide comenzó a escribir este libro tras leer varias noticias en el periódico acerca de un grupo de falsificadores de oro, historia que a su vez sería la trama fundamental de la novela que uno de los personajes del libro, Edouard, está escribiendo bajo el mismo título.

Sin embargo, la historia sucede en una época en la que las antiguas monedas de oro habían sido ya sustituidas por billetes y otras monedas cuyo valor material no se correspondía con el que representaban. Aquellas falsas monedas de oro, cuyo interior era de cristal transparente, carecían en esa época de valor en sí mismas, funcionando como signos vacíos, sin correspondencia material con una realidad económica. Signos vacíos que Edouard relacionaba con las ideas abstractas con las que quería llenar su novela. Del mismo modo, “Los monederos falsos, en tanto novela de ideas, es una novela falsa, que en su centro – a medida que se la frota y se quita el oro de su aparente representación de personas y acontecimientos- no contiene nada salvo vidrio” (Krauss, 1999, p.23).

Un texto que, aunque aparentemente destinado a hablar de unas cosas, resulta vacío en su interior. Volvemos al disimulo.

Contar un TFM

Recojo caprichosamente esta cita de Krauss ya que, al concluir la escritura de los capítulos anteriores, he experimentado una sensación similar con respecto de lo escrito: el hecho de que las palabras y conceptos desarrollados podrían ser borrados sin problemas a medida que se los frota.

Todo mi TFM se ha construido sobre el anuncio de su escritura, al igual que sucedía en la novela “Varamo” de César Aira (2002) que narra con detalle los acontecimientos que le sucedieron al protagonista el día previo a convertirse en el escritor de una de las grandes obras maestras de la literatura centroamericana. Tras ese acompañamiento atento buscando pistas clave entre sus páginas, una descubre al finalizar la lectura que el gran poema no era más que eso, unos restos vitales reordenados.

Y es ahora, con el objetivo de extraer alguna conclusión de mi investigación, de estos casi dos años de escritura, que me invade la sensación de que froto y froto y, bajo las letras, encuentro algo que me resulta insignificante. Insignificante porque, pensando en la propia la palabra, no produce ningún significado. Aunque, por otro lado, está lleno de valor.

En este doble recorrido en torno a PROFORMA, he presentado dos tipos de texto que, con

el objetivo de comunicar algo sobre los procesos artísticos, podría parecer que explican más bien poco. Bien por ser excesivamente abiertos o excesivamente específicos, generan, tras su lectura, una sensación de desinformación que hace renunciar al intento de entender el significado que guardan.

Observo mi texto, con la memoria, y encuentro un efecto similar. Me resulta difícil resumirlo, exponer de forma breve sus ideas principales. Me parece que se produce un exceso de especificidad, al centrarse en los ejercicios de PROFORMA o en mi propia experiencia en la escritura, así como una lectura en ocasiones demasiado abierta, con demasiados estímulos a los que prestar atención. Si extrajera lo fundamental (entendido como una lista de conclusiones comunicables) parecería que echo por tierra todo el trabajo realizado, todos los recorridos, giros y retorcimientos hechos; pero, si incluyera todo eso, sería como perder el tiempo, perderlo perdida en los detalles. Se evidencia una cualidad antieconómica del texto, incapaz de ser cuantificado o iterable, incapaz de dar una lectura directamente provechosa en términos informativos.

Es aquí donde surge la duda de si lo que una ha hecho tiene valor o interés como tal. Sin embargo, esta misma sensación que parecía frustrante podría ser una prueba de que el objetivo de la investigación ha sido satisfecho, dado que produce una experiencia similar a la que yo experimenté al leer la publicación de PROFORMA: la ingesta de un exceso de información relacionada con una experiencia de creación y conocimiento en la que otras personas habían participado. Al intentar sumergirse desde la lectura en algo tan específico y ajeno, se genera una sensación de rechazo ya que parece no tener valor más allá de sí mismo. Sin embargo, también provoca una atracción que invita a continuar leyendo, vagando entre las imágenes que se recrean.

Al trasladar la lógica procesual de PROFORMA al texto, la lectura se ve afectada y es posible empatizar con las energías que motivaron el proyecto. Siguiendo con la idea propuesta en el capítulo anterior, la publicación, así como mi TFM, formarían parte de esa bibliografía de las formas ya que, *desde sus formas*, comunican.

Y es tal vez esta descripción de la experiencia subjetiva de la lectura (así como de la escritura) la que me interesa rescatar, algo que sucede en ese camino compartido con los textos. El conocimiento que contiene este texto-TFM creo que sólo puede ser (completamente) extraído desde la convivencia, en ese recorrer pequeños detalles caprichosamente escogidos.

Quizás, mi TFM únicamente ha de ser contado como una invitación a la lectura.

Convivir con un TFM

Creo que, al menos en mi caso particular, el texto producido funciona así debido en gran parte al modo en el que ha sido escrito. Una escritura fragmentada, en la que se han alternado períodos de reposo con otros de más actividad. Una escritura prolongada en el tiempo. En esta relación de convivencia con la investigación, esta se ha visto afectada por los ritmos e imposiciones vitales de quien escribe. El prestar atención a estas disposiciones físicas, emocionales o mentales ha marcado los tiempos de cocinado del texto. Se ha conseguido ser una con el texto, ya que tras esa larga digestión textual, que incluye masticar / regurgitar / vomitar / saborear, ha permitido reconocerse en las palabras tecleadas.

Hablando desde el estómago, también hubo algo de dispepsia e indigestión, de una insatisfacción o inseguridad con lo que se hacía que contribuyó a un estiramiento mayor del proceso de escritura. Bien es sabido que “comer sin apetito, hace daño y es delito”. Al fin y al cabo, como en PROFORMA, el material principal de trabajo he sido yo misma.

Esta relación del texto o la investigación con lo vital ha pasado también por el reconocimiento de los placeres e intereses propios al margen de otros criterios, a la hora de abordar la escritura y definir el objeto de la investigación. La única razón que motiva este TFM es una fijación por ciertos procesos que suceden en la práctica artística que, tal y como yo lo veo, no dejan de ser “pequeñas tonterías” que llaman mi atención, pero que, sin embargo, se convierten en el único objeto de estudio que me satisface.

Adorno en su famoso texto “El ensayo como forma” cita a Lukács refiriéndose a Montaigne: “se trata solo de comentarios a las poesías de otros, eso es lo único que él puede ofrecer y, en el mejor de los casos, comentarios a los propios conceptos. Pero irónicamente se adapta a esa

pequeñez, a la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental frente a la vida, y con irónica modestia la subraya aún” (1962, p.19).

Esta relación entre el deseo y la producción de saber tiene mucho en común con el proceso artístico que, lejos de estar motivado por el impacto o la relevancia científica que pueda producir, se rinde a los deseos de quien lo produce. Una forma particular de acercarse a las cosas que le interesan a una, cuyo proceso creativo no es más que tomar decisiones con respecto ciertas cosas que parecen minúsculas. Insignificantes para el transcurso normal de la vida pero que guardan en sí mismas una gran potencialidad transformadora.

Igualmente, esa confusión primera que producía el no saber qué decir de la propia investigación, de la sospecha de su irreductibilidad a un texto-resumen, comparte ciertos rasgos con la experiencia artística. Y es que una obra comparte, a mi parecer, esa incapacidad de ser ite-rable, al estar ligada a la experiencia directa con la misma. Una experiencia actual y corporal que en su acontecer da a conocer, lejos de necesitar de una enunciación demostrativa de un aspecto de lo real (Díaz-Cuyás, 2011).

La posibilidad de trazar estas similitudes entre mi TFM y la práctica artística me hace pensar que, atendiendo a los objetivos de la investigación, esta podría llegar a ser una forma de escritura útil para acercarse a lo artístico desde el texto académico.

Y, tal vez, mi TFM haya funcionado como un ensayo o un intento de esta forma de investigación artística, si es que puede denominarse como tal.

Leer un TFM

Creo que la mayor utilidad de esta investigación radica en haber creado un espacio para la producción del saber en el que todas las características mencionadas en el punto anterior puedan tener lugar. Simplemente, el hecho de que este texto haya podido ser leído abre un contexto de investigación que puede resultar verdaderamente enriquecedor en el ámbito académico. Es fundamental que investigaciones como esta compartan espacios de discusión y aprendizaje con otras aproximaciones, igualmente necesarias.

Esta reivindicación no es tanto una exigencia reactiva sino una invitación para abrir espacios de experiencia diferentes. La oposición entre el “texto académico tradicional” y su contrario ha sido fundamental en mi investigación para entender ambos y, sobre todo, para entender mi posición. Sin embargo, tras haber concluido, puedo reconocer las similitudes que existen entre ambos, entendidos como texto pero también como práctica investigadora. En cierto sentido, muchos de los procesos descritos bajo el paraguas de “práctica artística” no dejan de ser comunes a todo proceso creativo y (espero que) todo aquel que se dedique a la investigación pueda verse reflejado en algún punto del texto.

No obstante, existe una diferencia que estriba en las intenciones, modos y contextos en los que, con sus limitaciones propias, se desarrollan. La creación artística abre un espacio de producción del saber en el que el capricho (sin necesidad de disimulo, ya que siempre hay cierto capricho en toda investigación) se sitúa en el centro porque lo que interesa es el modo en el que se produce y manifiesta ese proceso de reflexión y trabajo sobre ese objeto caprichoso.

Por ello, es necesario reivindicar la particularidad del conocimiento que produce el arte desde unos textos y formas de investigación que asuman su gramática. La teoría y el texto pueden entenderse como un material más sobre el que trabajar, tematizando su materialidad. Una producción de conocimiento que se ha de poner en valor y promover su participación en el aprendizaje académico, su contribución a la generación del saber.

Este es el lugar desde el que creo que hay que reivindicar la investigación artística. Necesitamos crear un contexto académico en el que estos trabajos puedan existir y comunicar el saber producido desde las herramientas propias que los caracterizan, sin necesidad de acudir al texto académico tradicional que sabemos limitado para responder a nuestro objetivo, pero en el que confiamos ciegamente como método de comunicación normalizado desde la institución.

Permitámonos investigar, sin necesidad de acudir a fórmulas externas en detrimento de nuestros deseos e intuiciones. Una investigación que, sin renunciar a la seriedad y la coherencia, explora otras formas de producción de saber que aceptan el carácter vital e imperfecto de todo proceso creativo. Un proceso creativo que genera un saber necesario para acercarse a

los procesos artísticos, cuya fiabilidad, utilidad y novedad también han de ser reconocidos.

Y es que, al preguntarse por el valor o relevancia de esta investigación tal vez haya que atender a la experiencia individual de la lectura que “da relieve a sus observaciones, confir-mándolas o refutándolas en el recuerdo” (Adorno, 1962, p.18). Esta imposibilidad para ser resumida, contrastada o generalizable por lo particular de su objeto de estudio no impide la producción de un saber ligado a una práctica, en este caso, la lectura. Recojo de nuevo el texto de Fernández-Pello sobre Marcel Mauss, desde una cita de Louis Dumont:

“lo que le diferencia de tantos otros maestros académicos, es que para él su vida deviene conoci-miento y su conocimiento vive”; “un estudiante que viaje en autobús descubrirá que la relación que se establece entre él y los demás en el vehículo se ha transformado debido a las clases de Mauss. Puede ser, dirán ustedes, que no haya ahí nada científico. Y así es. En todo caso, gracias a Mauss, todo, el gesto mismo más insignificante, adquiere un sentido.” (Dumont en Fernán-dez-Pello, 2017, p.22)

Espero que este TFM haya servido para ensayar una respuesta afirmativa a la pregunta: ¿es posible una escritura sobre los procesos propios del arte? Aunque quizás, no necesitamos tanto una nueva escritura sino encontrar un lugar desde el que leer prestando atención a las exigencias o los modos que los propios textos nos proponen.

Bibliografía

- Achiaga, P. (2010, 29 de enero) Txomin Badiola, Jon Mikel Euba y Sergio Prego. Los tres artistas presentan el proyecto pionero Primer Proforma 2010 en el MUSAC. *El Cultural*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1988/01/21/cultura/569718008_850215.html
- Adorno, T. (1962) El ensayo como forma. En: *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel. p.11-36
- Aira, C. (2002) *Varamo*. Barcelona: Anagrama
- Artaud, A. (1978) *Teatro oriental y teatro occidental*. Recuperado de: <http://sigloartaud.zoomblog.com/archivo/2005/11/14/teatro-oriental-y-Teatro-occidental.html>
- Arteleku (s.f.) Archivo Arteleku. San Sebastián, España. Recuperado de: <http://artxibo.arteleku.net/es>
- Badiola, T. (2010) Doce consideraciones sobre la creación artística puntualizadas por un pusilánime en 5 jornadas. Recuperado de: http://musacvirtual.es/primerproforma2010/wp-content/uploads/2010/03/texto_complet-12-CONSIDERACIONES.pdf
- Badiola, T. (2019). *Malformalismo*. Madrid: Caniche.
- Badiola, T., & Musée d'art moderne Saint-Etienne. (2007). *La forme qui pense: the thinking form : txomin badiola 96-06*. Saint-Etienne: Musée d'Art Moderne.
- Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar
- Badiola, T., Aláez, A. L., Bados, Á., Euba, J. M., Fernandes, J., Irazu, P., ... Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2016). *Otro Family Plot*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Barthes, R. (1964) Écrivains et écrivains. En *Essais Critiques*. Recuperado de: http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm#21
- Barthes, R. (1974). *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*. México, DF: Siglo XXI
- Barthes, R. (1983) *Sobre el cine*. Recuperado de: <https://intermediodvd.wordpress.com/2011/10/11/sobre-el-cine-roland-barthes-por-michel-delahaye-y-jacques-rivette/>
- Barthes, R. (1987) El efecto de realidad. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós Ediciones. p.179-187
- Barthes, R. (1994) *Roland Barthes by Roland Barthes*. California: University of California Press
- Barthes, R. (2005) *Cómo vivir juntos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Buenos Aires: Siglo xxi

- Bilbao, Josu. "RE. Preguntas sobre Proforma". Mensaje para Irene Ortega (15 de mayo de 2019) Correo electrónico.
- Blasco, S. (2013) Mantener las formas: la academia en y desde las prácticas artística. En: Blasco, S., Fernández Polanco, A., Fernández Ruiz, B., Grande, H., Insúa, L., Ramírez Serrano, J., ... Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. (2013). *Investigación artística y universidad : materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas. p. 11-42.
- Blasco, S. (2018) *Las labores del texto y sus metáforas desde el tejido*. Recuperado de: https://eprints.ucm.es/51230/1/Comunicaciones_2018_Selina%20Blasco.pdf
- CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (2016, octubre 11) XXIII Jornadas de Estudio de la Imagen - JON MIKEL EUBA. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=bFs-k7vEvBmg>
- Calvino, I. (1988) *Seis propuestas para el nuevo milenio*. Recuperado de: https://audiocreativa.files.wordpress.com/2017/03/calvino-italo_-seis-propuestas-para-el-proximo-milenio.pdf
- Calvo Serraller (1988, 21 enero) Nueva escultura vasca. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1988/01/21/cultura/569718008_850215.html
- Castro Flórez, F., Durozoi, G. y Puppo, F. (2007) *Diccionario De Arte Del Siglo Xx*. Madrid: Akal.
- Chesley, A. (2012). Review of Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age by Kenneth Goldsmith. *Journal of Electronic Publishing*, 15. doi: 10.3998/3336451.0015.105
- Díaz Cuyás, J. (2011) Mostrar y demostrar: arte e investigación. En: Hernández Velázquez Yaiza. (2011) *Inter/ Multi/ Cross/ Trans : El Territorio Incierto De La Teoría Del Arte En La Época Del Capitalismo Académico*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria = Gasteizko Udalak.
- Eisenstein, S., & Quadras María de. (1989). *Teoría y técnica cinematográficas* (4a. ed.). Madrid: Rialp.
- Espacios para el arte (2016, diciembre 13) Encuentros Sin Créditos - Mesa de debate / Asier Mendizabal y Jon Mikel Euba. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=rn-GUe6VCfMc>
- Euba, J.M. (2014) Sobre producción sobredosis sobreproduciendo o -material superproducción- sobreproducción (una tendencia al control y a la sobreproducción). En *Editar, producir, programar: Jornadas organizadas por el programa eremuak los días 25 y 26 de julio de 2013 en Arteleku (Donostia - San Sebastián)*. Recuperado de: <https://www.ereмуak.net/es/sobre-produccion-sobredosis-sobreproduciendo-o-material-superproduccion-sobreproduccion-una>
- Euba, J. M. (2016). *Writing out Loud*. Amsterdam: Dutch Art Institute y If I can't dance, I don't want be part of your revolution.
- Fernández Polanco, A (2013) Escribir desde el montaje: otra forma de exponer En: Blasco, S., Fernández Polanco, A., Fernández Ruiz, B., Grande, H., Insúa, L., Ramírez Serrano, J., ... Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. (2013). *Investigación artística y universidad : materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas. p.105-116.
- Fernández-Pello, C. (2016). *Saber parcial - sabor diagonal : imágenes del texto y producción de conocimiento desde el arte* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Fernández-Pello, C. (2017). *Sabor parcial*. Madrid: Colección Palabras de Imágenes Sección Departamental de Historia del Arte III. Facultad de Bellas Artes, UCM.

- Fernández-Savater, A. (2017) Conversación con Germán Labrador Méndez sobre Culpables por la literatura (imaginación política y contracultura, 1968-1986) En: *Carta(s) Economía libidinal de la transición*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fundación de los Comunes (2018) Amador Fernández-Savater. El disimulo según Jean François Lyotard. Tercera sesión de “La fuerza de los débiles: otros modos de pensar estratégicamente”. [Audio registro de la sesión] Recuperado de: <https://soundcloud.com/fundaciondeloscomunes/el-disimulo-segun-jean-francois-lyotard-s3-la-fuerza-de-los-debiles?in=fundaciondeloscomunes/sets/la-fuerza-de-los-debiles-otros>
- Ginzburg, C. (1989) *Mitos, emblemas e indicios*. Barcelona: Gedisa.
- Ginzburg, N. (1974) *Nunca me preguntes*. Barcelona: Dopesa.
- Goldsmith, K. (2011). *Uncreative writing: managing language in the digital age*. New York: Columbia University Press. Recuperado de: http://www.instantinopel.org/resources/Kenneth_Goldsmith_-_Uncreative_Writing_-_Managing_Language_in_the_Digital_Age.pdf
- Jaio, M. (2017) *Ahora que ya había encontrado una postura cómoda para escribir. Una tesis basada en la práctica de la crítica*. (Tesis doctoral) Universidad del País Vasco.
- Jaio, M. “RE. PROFORMA y escritura”. Mensaje para Irene Ortega (6 de abril de 2019) Correo electrónico.
- Koval, S. (2013) *Introducción a la redacción académica: pautas formales y temáticas para el desarrollo de trabajos científico-académicos*. [s.l]: [s.n.]. Recuperado de: http://blogs.ujaen.es/biblio/wp-content/uploads/2013/11/Introduccion_a_la_redaccion_academica_Santiago_Koval-2013.pdf
- Krauss, R. E. (1999). *Los papeles de picasso* (1a ed., Ser. Estética-crítica de arte. serie clade-ma). Barcelona: Gedisa.
- leibovici, f. (2017). sobre las partituras. En Copeland, M. (2017) *Coreografiar exposiciones*. Madrid: Oficina de Cultura y Turismo – Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid. p.51-59
- Martínez, C. (2010) Felicidad Clandestina. ¿Qué queremos decir cuando hablamos de investigación artística? *Index. Investigación artística, pensamiento y educación*, no0 p. 8-12. Recuperado de http://www.macba.cat/uploads/2011/11/22/00_cas.pdf
- Moliner, M. (2007) Diccionario de uso del español. 3ª edn. Madrid: Gredos.
- MUSAC (s.f) Página web / blog de Primer PROFORMA 2010. Recuperado de: <http://musa-cvirtual.es/primerproforma2010/>
- Museo Reina Sofía (organizador). (27 de mayo de 2013). La exposición como proceso. En torno a Primer Proforma. Presentación de libro. [Audio registro de la actividad] Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/exposicion-como-proceso-torno-primer-proforma>
- Museo Reina Sofía (organizador). (16 de mayo de 2018) Carlos Fernández-Pello. Nuevos materialismos. Tocar sin tocar. Un rodeo a las islas intangibles del dedo índice. [Audio registro de la actividad] Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/nuevos-materialismos-tocar-sin-tocar-rodeo-islas-intangibles-dedo-indice>
- Ortega, I (2019) *Poética. Una charla sobre lenguaje, conocimiento, subjetividad y un poco de tiempo*. Trabajo final para la asignatura de Corrientes teórico-críticas. Curso 2018-2019.
- Pérez Galí, A (2015) Página web de Aimar Pérez Galí: Sudando el discurso. España. Recuperado de: http://aimarperezgali.com/pages/sudando_en.html
- Pujals Gesalí, E. (1992). *La lengua radical: antología de la poesía norteamericana contem-*

- poránea* (Ser. Gramma poesia, 1). Madrid: Gramma.
- Rancière, J. (2020, 2 de junio) “Los gobernantes han reducido el tiempo de la política a la urgencia”. Entrevista a Jacques Rancière por Andrea Inzerillo. *Revista CTXT* n. 261. Recuperado de: <https://ctxt.es/es/20200601/Politica/32231/Andrea-Inzerillo-entrevista-Jacques-Ranciere-coronavirus-governantes-tiempo-politica-urgencia.htm>
- Rodríguez, A/F. (2011) Arteleku desde la perspectiva educacional. Alternativa y modelo: desarrollos, ejes, apuntes. En: (2011) *Desacuerdos 6. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*. Educación. MACBA/Arteleku – Diputación Foral de Gipuzkoa; Centro José Guerrero –Diputación de Granada; MACBA; Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arteypensamiento; MNCARS.
- Rozas, I (2015) Pulsión textual : notas inacabadas o algunos injertos En: Pujol, Q., Rozas, I., Zournaki, M., Casp o Paula, Ferrando Bartolomé, Frank, A., ... Zournazi, M. (2015). *Ejercicios de ocupación : afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les Flors.
- Rozas, I. (2018). Deseo de decir. *AusArt*. 6. 31-41. 10.1387/ausart.19431.
- Ruiz, N. (2010) Formas que piensan. *Re-visiones*, N . 0.
- Salgado, M. (2016) Catálogo de pre-viva voz para cualquier posible situación. Recuperado de: <https://cargocollective.com/anfivbia/CATALOGO-DE-PRE-VIVA-VOZ-PARA-CUALQUIER-POSIBLE-SITUACION-2016>
- Salgado, M. (2018) L rica / 5. A partir de una versión de Aunque es de noche. Sobre la transmisión. En Insúa, L., Blasco, S., Baur s, A., Cano, T, ... Centro de Arte Joven (Madrid). (2018). *Programa sin créditos en modo celebración : otros relatos sobre comunidades artísticas de aprendizaje = programme without credits in celebration mode : other stories about artistic learning communities*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Sennett, R., & Galmarini, M. A. (2009). *El artesano* (1a. ed., Ser. Argumentos, 392). Anagrama. Recuperado de: <http://iupa.edu.ar/sitio/wp-content/uploads/2016/06/Sennett-richard-el-artesano.pdf>
- Sontag, S. (2007). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Soria Ibarra, F (2016) *El giro educativo y su relación con las políticas institucionales de tres museos y centros de arte del contexto español* (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona.
- Stein, G. (1997) *Tender Buttons*. Recuperado de: https://monoskop.org/images/6/62/Stein_Gertrude_Tender_Buttons_1997.pdf
- Stein, G., & Pujals Gesal , E. (2011). *Botones blandos* (Ser. Voces). Abada Editores.
- Tzara, T. (1920) Para hacer un poema dadaísta. Recuperado de: <https://poeticas.es/?p=494>.
- Universidad Autónoma de Barcelona, la Universidad de Girona y la Universidad Polit cnica de Cataluña (s.f.) *Consejos prácticos para redactar el trabajo final de grado*. [s.l]: [s.n.] Recuperado de: https://www.upc.edu/slt/comcomunicar/files/consells_escrita_es.pdf
- Universidad Complutense de Madrid y Universidad Autónoma de Madrid (2019) *Guía del TFM del Máster en Historia del Arte Contemporáneo y la Cultura Visual del curso 2019/2020*. Recuperado de: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/centro-de-estudios/Materias/UCM_2019/trabajo_de_fin_de_master.pdf
- Universidad de Castilla La Mancha (s.f.) *Libro de estilo de la Facultad de Humanidades de Albacete*. [s.l]: [s.n.] Recuperado de: https://previa.uclm.es/AB/Humanidades/pdfs/Librode_estilo.pdf
- Vegas, N. “RE. Preguntas sobre Proforma”. Mensaje para Irene Ortega (20 de marzo de 2019) Correo electrónico.

Índice de imágenes

Figura 1: Universidad de Castilla La Mancha. (s.f) Libro de Estilo de la facultad de Humanidades de Albacete. p.1 Recuperado de: https://previa.uclm.es/AB/Humanidades/pdfs/Librode_estilo.pdf

Figura 2: Cómo escribir el TFG y el TFM. Página web de la Biblioteca de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología (UCM). Recuperado de: <https://biblioteca.ucm.es/cps/recursos-para-tfg-tfm-como-escribir>

Figura 3: Ficha técnica del ejercicio 13. Escaneado propio de Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar. p.124

Figuras 4-6: Ejemplos de maquetación de la publicación. Escaneado propio de: Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar p.130-131, 120-121, 156-157.

Figura 7: Portada publicación. Escaneado propio de: Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar, p.5.

Figura 8: Cartel de la exposición tras el taller de Ángel Bados y Txomin Badiola en el año 1995. Recuperado de: <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A1043>

Figura 9: Captura de la página web de Arteleku. Vídeo documental de la exposición tras el taller de Ángel Bados y Txomin Badiola en el año 1995. Recuperado de <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A1044>

Figuras 10: Plano de la exposición (p.282), Módulo sin la definición de los ejercicios (p.282), Estudio PROFORMA durante el desarrollo del ejercicio 5 (p.62). Escaneado propio de: Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar

Figuras 11: Fotografías durante la ejecución de los ejercicios. Escaneado propio de: Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar

Ejercicio 1: p.31	Ejercicio 11: p.113	Ejercicio 21: p.202
Ejercicio 2: p.45	Ejercicio 12: p.120	Ejercicio 22: p.211
Ejercicio 3: p.50	Ejercicio 13: p.129	Ejercicio 23: p.220
Ejercicio 4: p.56	Ejercicio 14: p.136	Ejercicio 24: p.224, 228
Ejercicio 5: p.64	Ejercicio 15: p.141	Ejercicio 25: p.232
Ejercicio 6: p.73	Ejercicio 16: p.153	Ejercicio 26: p.242
Ejercicio 7: p.83	Ejercicio 17: p.158	Ejercicio 27: p.252
Ejercicio 8: p.86	Ejercicio 18: p.171	Ejercicio 28: p.262
Ejercicio 9: p.96	Ejercicio 19: p.177	Ejercicio 29: p.269
Ejercicio 10: p.109	Ejercicio 20: p.187	Ejercicio 30: p.279

Figura 12: Organización del Módulo PROFORMA por ejercicios. Escaneado propio de: Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar, p.283.

- Figura 13:** Módulo PROFORMA completo tras el encierro. Escaneado de: Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar, p.285.
- Figura 14:** Captura del blog virtual de Primer PROFORMA. Ejercicio 12. Recuperado de: <http://musacvirtual.es/primerproforma2010/ejercicio-12>
- Figura 15:** Publicación final de PROFORMA, en castellano e inglés. Recuperado de: <https://www.ehu.eus/ehusfera/bbaa/2013/04/07/proforma-txomin-badiola-jon-mikel-euba-sergio-prego/>
- Figura 16:** Estructura de la Ficha Técnica. Elaboración propia (2019)
- Figuras 17:** Fotografías de la publicación de PROFORMA y escaneado de una cita transcrita de la publicación. Elaboración propia (2020)
- Figuras 18:** Escaneado de las fotocopias intervenidas del planteamiento programático incluido en la publicación PROFORMA en las p.9-12. Elaboración propia (2020)
- Figura 19:** Acumulación de citas extraídas de Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar, p.10.
- Figura 20:** “Cómo generar hoy un sistema propio de producción” o “Breve manual para artistas y para toda persona que desee ser productiva”. Detalle de Euba, J.M. (2014) Sobre producción sobredosis sobreproduciendo o -material superproducción- sobreproducción (una tendencia al control y a la sobreproducción). En *Editar, producir, programar: Jornadas organizadas por el programa eremuak los días 25 y 26 de julio de 2013 en Arteleku (Donostia - San Sebastián)*. Recuperado de: <https://www.ereмуak.net/es/sobre-produccion-sobredosis-sobreproduciendo-o-material-superproduccion-sobreproduccion-una>
- Figura 21:** PROFORMA como técnica. Elaboración propia (2019)
- Figura 22:** Sistema de organización textual para los textos incluidos en la publicación PROFORMA. Elaboración propia (2019)
- Figura 23:** Detalle de: Fernández-Pello, C. (2017). *Sabor parcial*. Madrid: Colección Palabras de Imágenes Sección Departamental de Historia del Arte III. Facultad de Bellas Artes, UCM. p.61
- Figura 24:** Texto invisible proyectado para la explicación del ejercicio 5. Escaneado de: Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar, p.62.
- Figura 25:** Ejercicio 11, impedimentos externos. Detalle escaneado de: Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar, p.115.
- Figura 26:** Aimar Pérez Galfí, “Sudando el discurso”. Recuperado de: http://aimarperezgali.com/pages/sudando_en.html
- Figura 27:** Partitura del ejercicio 13. Detalle escaneado de: Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar, p.125.
- Figura 28:** Akira Toriyama, Viñeta de Dr. Slump. Recuperado de: <https://comicvine.gamespot.com/images/1300-4910683>
- Figura 29:** Captura de pantalla del texto resultante tras la presentación oral de la asignatura *Lenguajes del Comic y Diseño Gráfico Contemporáneo*. (2019)
- Figura 30:** Irene Ortega López, “Trabajo final para la asignatura *Lenguajes del Comic y Diseño Gráfico Contemporáneo*”. (2019) p.8-9.
- Figura 31:** Escaneado de las notas tomadas en la conferencia de Carlos Fernández-Pello “Tocar sin tocar. Un rodeo a las islas intangibles del dedo índice” (16 de mayo de 2018, Museo Reina Sofía)

- Figura 32:** Miren Jaio “Reescribiendo Re:horse” Escaneado de: Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar, p.35 y 37.
- Figura 33:** Registro escrito del ejercicio 9. Escaneado de: Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar, p. 96-97.
- Figura 34:** Registros ejercicio 15. Escaneado de: Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar, p.144.
- Figura 35:** Texto transformado durante el ejercicio 5. Escaneado de: Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar, p.64.
- Figura 36:** “Introducción a la problemática del ejercicio 5. Escaneado de: Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar, p.60.
- Figura 37:** Salgado, M. (2016) Catálogo de pre-viva voz para cualquier posible situación. Recuperado de: <https://cargocollective.com/anfivbia/CATALOGO-DE-PRE-VIVA-VOZ-PARA-CUALQUIER-POSIBLE-SITUACION-2016>
- Figura 38:** Detalle del texto utilizado en el ejercicio 13. Registros ejercicio 15. Escaneado de: Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar, p.129.
- Figura 39:** Detalle del texto utilizado en el ejercicio 25. Escaneado de: Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar, p.237.
- Figura 40:** Detalle del texto utilizado en el ejercicio 11. Badiola, T. (2010) Doce consideraciones sobre la creación artística puntualizadas por un pusilánime en 5 jornadas. Recuperado de: http://musacvirtual.es/primerproforma2010/wp-content/uploads/2010/03/texto_complet-12-CONSIDERACIONES.pdf
- Figura 41:** Autores de los fragmentos del texto utilizado en el ejercicio 11. Escaneado de: Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar, p.111.
- Figura 42:** Ortega, I. (2020) Texto-montaje sobre el texto-montaje.
- Figura 43:** Escaneado de las notas que he utilizado para marcar las acciones de la investigación. (2020)
- Figura 44:** Captura de pantalla en la que se muestra la conversación de Whatsapp utilizada en la investigación (2020)
- Figura 45:** Fotografía a la pizarra donde se tomaban notas durante la investigación. (2020)
- Figura 46:** Escaneado de un montaje textual hecho a partir de la lectura de Caspao, P. (2015). Devenir inclinaciones. ¿Hay vida en el “hacer teórico”?, en VV.AA. Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo. Barcelona: Mercat de les Flors, pp. 125-143. (2019)
- Figura 47:** Detalle de la conversación por correo electrónico con Natalia Vegas. Extraído de:
 Vegas, N. “RE. Preguntas sobre Proforma”. Mensaje para Irene Ortega (20 de marzo de 2019) Correo electrónico.
 Ortega, I. “RE: Reguntas sobre Proforma” Mensaje para Natalia Vegas (29 de marzo de 2019) Correo electrónico.
- Figura 48:** Revisión del ejercicio 23. Escaneado de: Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar, p.221.
- Figura 49:** Objetivos del ejercicio 18. Escaneado de: Badiola, T., Euba, J.M., Pérez, A., Prego, S. (2012). *Primer PROFORMA 2010*. Barcelona: Actar, p.164.
- Figura 50:** Ortega, I. (2020) Bibliografía de las formas.

Categoría
Gr.

Deriv

Información

La S. de la

Sonido
Cadencia

la pta

Complejidad - Rrrrr
Dudado - Rlll

Vocalización

Ligero
Empalagoso

Efectos
sonidos

Poroso
Carpido
Oroso

Reconido
Dissonar

Arroja
Ternura
Placer

Texto fuerte

Ruido silero

Legibilidad

Esala

Ambito